

كریم كریموف
تاقیفارویا سیف الدین



المركز القومي للترجمة

فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز في عصر النهضة

ترجمة: عبد الرحمن الخميسي



2391



يتعرض هذا الكتاب إلى أحد أهم الفنون التراثية للمشرق الإسلامي وهو فن المنمنمات العظيمة، الذي ورث أصوله عن حضارات ما قبل الإسلام مثل الحضارة الهندية والفارسية. ويعد فن المنمنمات أو بتعبير آخر فن الرسوم الصغيرة "احتكاراً" مقصوراً على دول المشرق الإسلامي دون غيرها، وهو لون خاص من فنون الرسم، وكان في السابق يسمى "التزويق"، حيث إن استخدامه الشائع قد تمثل في "تزويق"، أي تزيين، الكتب الأدبية والمخطوطات القديمة بالصور المعبرة ليس فقط عن مواضيع تلك الكتب، بل أيضاً عن شتى ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للشعوب، ورسم المنمنمات المعبرة عن مشاهد فنية تصور حياة البسطاء من الناس، وذلك من خلال تفاصيل حياتهم اليومية ومعيشتهم، وعملهم وأوقات مرحهم ولهوهم.

ويعد هذا الكتاب مرجعاً قيماً للعاملين في مجال الفنون التعبيرية والتشكيلية، ولمتذوقي تلك الفنون، وكذلك لعامة القراء والمعنيين بقضايا الفنون التراثية.

فن المنمنمات الأذربيجانية
ومدرسة تبريز في عصر النهضة

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2391

- فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز فى عصر النهضة

- كريم كريموف، وتاقينا روبا سيف الدين

- عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى

- اللغة: الأذربيجانية

- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ

МИНИАТЮРЫ

Керим Керимов

Copyright © ИШЫГ1980

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org

Tel: 27354524

Fax: 27354554

فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز في عصر النهضة

تأليف : كريم كريموف
تأليفًا رويًا سيف الدين
ترجمة: عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسي



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كريموف، كريم،
فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز في عصر النهضة/
تأليف: كريم كريموف، تاقيفا روبا سيف الدين ،
ترجمة: عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسي
ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٣٠٨ ص، ٢٤ سم
١- الفنون التشكيلية.
٢- السجاجيد الإيرانية.
(أ) كريموف، كريم، سيف الدين، تاقيفا روبا (مؤلف شارك)
(ب) الخميسي، عبد الرحمن عبد الرحمن (مترجم)
(ج) العنوان:
٧٤٥

رقم الإيداع : ١٩٨٨٣ / ٢٠١٤
الترقيم الدولي : 8-970-718-977-978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7 كلمة المترجم
 الجزء الأول
9 فن المنمنمات الأذربيجانية
43 الصور
103 مصادر الصور
 الجزء الثاني
117 المقدمة
123 الفصل الأول: السجاد الأذربيجاني "المراحل التاريخية لتطوره"
151 الفصل الثاني: السجاد الأذربيجاني "الأنواع والتقنيات"
164 الحصير المجدول
168 السجاد غير الوبري
186 السجاد الوبري
189 منتجات السجاد
191 الفصل الثالث: السجاد الأذربيجاني "الأصل والرمز"
197 موضوعات النقوش القديمة
226 العصر الإسلامي
236 المكون السلجوقي
250 ظهور زخارف الشرق الأقصى
262 فن الصفاقة
269 السجاد الأذربيجاني في العصر الجديد والعصر الأحدث
277 الفصل الرابع: السجاد الأذربيجاني "الأنواع المحلية"
289 المراجع

كلمة المترجم

يتعرض هذا الكتاب إلى أحد أهم الفنون التراثية للمشرق الإسلامي، والتي اندثرت في وقتنا الراهن، وهو فن المنمنمات العظيمة، الذي ورث أصوله عن حضارات ما قبل الإسلام مثل الحضارة الهندية والفارسية (أو بتعبير آخر فن الرسوم الصغيرة) الذي يُعد "احتكاراً" مقصوراً على دول المشرق الإسلامي دون غيرها. وفن المنمنمات يعد لوناً خاصاً من فنون الرسم، وهو يصور عادات بعض المجتمعات الشرقية والآسيوية وتقاليدها، ومشاهد من حياة السلاطين وعامة الشعب.

كان هذا الفن في السابق يسمى "التراويق"، حيث إن استخدامه الشائع قد تمثل في "تراويق"، أي تزيين الكتب الأدبية والمخطوطات القديمة بالصور المعبرة ليس فقط عن موضوعات تلك الكتب، بل أيضاً عن شتى ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للشعوب، ورسم المنمنمات المعبرة عن مشاهد فنية تصور حياة البسطاء من الناس، وذلك من خلال تفاصيل حياتهم اليومية ومعيشتهم، وعملهم وأوقات مرحهم ولهوهم. فبعد أن كانت المنمنمات تتعرض لحياة القصور ورجال البلاط وسير الملوك، أخذت التيارات الديمقراطية تتطور وتنمو في ذلك الفن، ليُفسح الرسامون مجالاً أكثر فأكثر للملامح الواقعية.

وينقسم هذا الكتاب إلى قسمين متصلين على نحو عضوي من حيث الجوهر الفني الموضوعي. ويتناول القسم الأول منه أشهر المنمنمات الأذربيجانية القديمة ومدارسها الفنية ومسيرة تطورها وارتباط موضوعاتها بالتراث الأدبي والملحمي الكلاسيكي. أما القسم الثاني فيتناول فن السجاد الذي نشأ وتطور منذ القدم، ومضى بعد ذلك مواكباً لتطور فن المنمنمات في نقوشه وزخارفه وموضوعاته.

ويتعرض الكتاب بقسميه إلى الآثار الرائعة لإبداعات القرون الوسطى لذلك الفن، والذي كان على رأس مبدعيه شعوب أذربيجان وإيران وبغداد. ويعرض للمنمنمات البديعة النابعة من قلب القصائد الشعرية الكلاسيكية الشرقية، والمنمنمات التي زينت كتب التراث الخالدة مثل كليله ودمنه، وهو في الأصل كتاب هندي ترجمه ابن المقفع إلى اللغة العربية، ومقامات الحريري، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفي، والشاهنامه الشهيرة التي وضعها الشاعر الملحمي الحكيم أبو القاسم الفردوسي.

كما يلقي الضوء على أهم أساتذة فن المنمنمات مثل بهزاد والسلطان محمد وغيرهما. كما يشرح الخصائص الجمالية لأعمالهم، والتي تتجسد في التطلع إلى الجمال، وعشق الحياة في العالم المحيط بها.

ويتناول الكتاب بالتفصيل مدرسة تبريز الفنية الشهيرة وتقاليدها، والتي مثلت أوج ازدهار ذلك الفن وعصر نهضته الحقيقية، ومدرسة شیراز، بالإضافة إلى مدرسة السلطان محمد التي تركت بصماتها المؤثرة على الفنون التعبيرية وفنون الزخرفة في المشرق في تلك الفترة.

وأخيرا يتناول الكتاب التدهور الذي لحق بذلك الفن بدءا من القرن السابع عشر، وأسباب ذلك التدهور الذي انتهى بما يسمى "مدارس المقلدين".

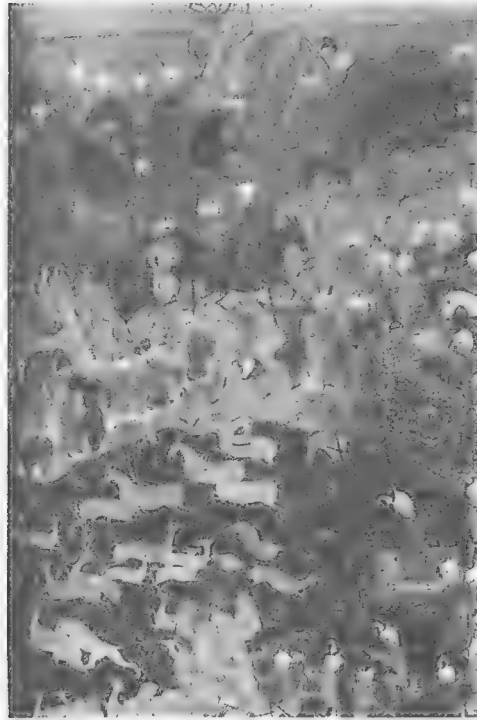
ويعد هذا الكتاب مرجعا قيما للعاملين في مجال الفنون التعبيرية والتشكيلية، ولمتنوقي تلك الفنون، وكذلك لعامة القراء والمعنيين بقضايا الفنون التراثية.

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسي

فن المنمنمات الأذربيجانية
ومدرسة تبريز في عصر النهضة

الجزء الأول

فن المنمنمات الأذربيجانية



كريم كريموف

فن المنمنمات الأذربيجانية

عبر قرون مديدة مضت، استطاع أساتذة فن الرسم وصُنّاع الفنون الماهرة، إبداع تلك الروائع الفنية التى ما زالت تُبهرنا حتى الآن، بخيالها الإبداعى الثرى وحرفيتها المذهلة، وذلك على الرغم من سيادة التطرف الدينى- فى بعض الفترات التاريخية- الذى يحظر تصوير الكائنات الحية، وخاصة البشر.

وعندما نرى الآثار الرائعة لإبداعات القرون الوسطى، مثل السجاد ذى النقوش الرائعة والموضوعات المعبرة، والنسيج المزخرف، والنماذج البديعة المنقوشة على المعادن والفخار، والمصنوعات الدقيقة من الخلى، نجد أنها تشهد على العراقة والأصالة العميقة الحقيقية للثقافة الفنية للشعب الأذرى، وتنوع تلك الثقافة وتفرداها.

ويمثل التطلع إلى الجمال وعشق الحياة فى العالم المحيط بها، إحدى الخصائص المميزة لإبداع الرسامين الأذريين وأساتذة فن الزُخرف، الذين جسدوا فى أعمالهم الأفكار الجمالية لشعبهم.

وقد حظيت أفضل نماذج فن الزُخرف التطبيقي بالمجد والشهرة، وتخطت حدود أذربيجان محقة بعيدا، لتتضم عن جدارة إلى الخزانة الذهبية للتراث الفنى العالمى.

غير أن الإسهام الأعظم لشعب أنذربيجان، يتمثل في إثراء الثقافة الفنية العالمية في مجال فنون الكتب الزخرفية، وعلى الأخص فن المنمنمات^(*).

وقد سطر فن المنمنمات الأذربيجاني واحدة من أكثر الصفحات إبهاراً في تاريخ الفن الموعول في القدم لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

ومضت مسيرة تطور فن المنمنمات الأذربيجاني تحت تأثير الشعر الشرقي الكلاسيكي. وليس من قبيل المبالغة القول بأن الشعر الكلاسيكي كان منبعاً لا ينضب لفن المنمنمات الشرقي، مثله في ذلك، مثل الفلسفة القديمة بالنسبة إلى الفن اليوناني القديم.

ومثلت بدورها منبعاً لا ينضب لوحى الرسامين والإبداعات المجيدة غير المسبوقة عبر القرون، للشعراء العظام في الثقافة العالمية مثل: الفردوسي^(*) ونظامي، وسعدى وحافظ، وجامي ونافوي، وخوسروفي ديهليوي، وغيرهم من الشعراء الكلاسيكيين البارزين في الشعر الشرقي، وقد استطاعت تلك الإبداعات إثراء فنون أولئك الرسامين بالأفكار الإنسانية الرائدة والخالدة أبد الدهر، وبالمثل العليا.

(*) كان فن المنمنمات قديماً يسمى عند العرب بفن "التراويق" - المترجم.

(**) أبو القاسم الفردوسي، وهو أكبر شاعر ملحمي أنذربيجاني، وأحد ألمع وجوه الأدب في العالم. ولد في أسرة إقطاعية ما بين أعوام ٣٢٤ - ٣٢٩ هـ، وتوفي في ٤١٦ هـ بمدينة طوس (الواقعة في إيران المعاصرة) - المترجم.

إن الملحمة الضخمة "شاه نامه" (*) للفردوسى، والملاحم البطولية، وملاحم العشق والرومانسية، والأشعار الفلسفية الديالكتيكية (الجدلية) لنظامى، قد تركت تأثيرا قويا على إبداعات الرسامين، وصارت دافعا مؤثرا لخلق تلك الإبداعات العديدة، التى يتميز كل منها عن الآخر فى علاقته الفكرية الجمالية، والتى تنسم بجوهرها الحياتى الدنيوى، والبعيد عن التوجه الدينى الزاهد الصارم.



(*) شاه نامه هو كتاب الملوك الذى ألفه أبو القاسم منصور الفردوسى فى عام ١٠٠٠م تقريبا، ويعد الملحمة الوطنية لأذربيجان وبلاد فارس، وقد كتب على خلفية نسخة نثرية سابقة تجمع القصص الأذربيجانية والفارسية القديمة. المترجم

لم ينحصر تأثير الشعر الشرقى فقط فى تحديد المحتوى الإنسانى والفكرى لاتجاهات فن المنمنمات، بل ترك أيضا بصمات محددة فى تطور أشكالها الفنية. وأصبح العالم السامى لنماذج الصور الرمزية المنمقة للشعر الشرقى ولغته، وإيقاع هذا الشعر وموسيقاه، يشكل عوامل مساعدة للرسامين فى خلق الطابع الزخرفى ذى التجريد العميق، والتشكيل الرمضى الشاعرى الرائع.

ولهذا السبب، فإن فن المنمنمات، وغيره من الأنواع الأخرى للفنون التعبيرية لدى شعوب الشرق الأدنى والأوسط، تحمل جميعها بعض السمات المشتركة المعبرة. غير أن حمل تلك السمات المشتركة مرهون بالموضوعات العامة المشتركة من ناحية، وبخصوصية كل فن بعينه من ناحية أخرى.

ويتمتع فن المنمنمات لدى كل شعب بخصائصه المميزة. حيث إن خصائص تطور الحياة الاجتماعية، والمداخل الجمالية لدى كل شعب، هى التى تركت بصماتها على طابع تطور فنونه. ولهذا السبب، تختلف ملامح النماذج المتميزة غير المتكررة لفن المنمنمات لدى الشرق العربى عنها فى تركيا، وإيران، وأذربيجان، وآسيا الوسطى.

وعلى ضوء المعطيات العلمية المعاصرة، يتضح لنا أكثر فأكثر أهمية فن المنمنمات الأذربيجانى، ودوره الرائد فى إجمالى عملية تطور فن المنمنمات فى مختلف دول الشرق الإسلامى. ومن المعروف أن أحد أقدم

نماذج فنون الكتب الزخرفية لشعوب الشرق الأدنى والأوسط، قد تم إبداعها في المدن الأذربيجانية مثل: خوى، وماراجى، وتبريز. ولم يكن هذا الأمر من قبيل الصدفة، إذ إنه في نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر، كانت ماراجى وتبريز موطنًا لأوائل الإيلخانيين^(*) (من شعب هولوكو). وكانت تلك المدن هي أكثر المراكز الثقافية تطورًا في المشرق الإسلامي.

في أوائل القرن الرابع عشر، وفي ضواحي مدينة تبريز، نشأت مدن جديدة، هي جازانى، ورشيدى، والتي ضمت بداخلها المؤسسات الدراسية والعلمية، بالإضافة إلى مكتبة شاملة ومدارس فنية كبيرة. وفي تلك المدارس تم استقطاب أفضل فناني الخط، والرسمين، وغيرهم من أساتذة فنون الكتب الزخرفية من مختلف البلدان، والذين قاموا بزخرفة الكتب والمخطوطات، ووضع الرسومات والصور لها، بما فيها الكتاب المرجعى "جامع التواريخ"، الذى وضعه رشيد الدين الطيب المشهور والمؤرخ ورجل السياسة، والذى قام بإنشاء المركز الفنى العلمى.

لقد أبدع الرسامون الآزيون العديد من الرسومات الزخرفية الخاصة بالمؤلفات الخالدة لأعلام الشعر الشرقى الكلاسيكى. فنرى من بينها الزخارف

(*) دولة الإيلخانيين هي دولة المغول التى أقامها هولوكو عام ٦٥٦ هـ فى بغداد التى غزاها بعد احتلاله إيران، ويعنى هذا الاسم فى اللغة المغولية كلمتين هما: "إيل" بمعنى الخاضع، و"خان" أى الشاه أو الملك، والمعنى النهائى لإيلخانى هو المطيع أو الخاضع للخاقان أو للملك الأعظم المقيم فى قراقورن، واختار مدينة مراغة فى أنزريجان عاصمة له - المترجم.

التي تزين مخطوطات: "شاه ناما" للفردوسي، و"خمسة" لنظامي، ومؤلفات سعدى وحافظ، جامي وناقوي، وخوسروف ديهليوي، والتي زُينت أعمالهم بصور الرسامين الأذريين، وكذلك بالمُمنمات الرائعة المرسومة على صفحات مستقلة، والتي تم جمعها في ألبومات خاصة- "موراكه"، لتشهد على أن فن المُنمنمات الأذربيجاني قد مر عبر طريق طويل ومعقد في تطوره، قبل أن يصل إلى ذروة ازدهاره في فترة الثلاثينيات- الأربعينيات من القرن الرابع عشر.

ويمكننا العثور على أقدم نماذج المُنمنمات الأذربيجانية في رسومات الصور المزينة لمخطوطة "فارجا وجيولشا" (أوائل القرن الثالث عشر)، و"منافع الحيوان" (عام ١٢٩٨)، و"جامع التواريخ" (عام ١٣٠٨، وعام ١٣١٤)، والتي تشهد كلها على ميلاد مدرسة فنية جديدة في الشرق الأوسط. وبفضل موقعها الجغرافي، كانت أذربيجان ملتقى تقاطع مختلف التيارات الثقافية، ومثلت "بوقة" سحرية؛ طبقا لتعبير المستشرق كرامير؛ اختلطت فيها المذاهب المختلفة، لتكون نوعا جديدا تماما من الخامات أو شبه الخامات التي أنتت من الغرب والشرق، ومن الشمال والجنوب^(*).

وامتزجت تقاليد مختلف المدارس في التشكل والتطور الأولى للطابع الفني لمدرسة تبرزيز للمُنمنمات، وذلك من تركستان الشرقية- الرسامون

(*) انظر ف. روزنبرج. حول فن الرسم الهندوفارسي، والهندي الجديد. كتاب "الشرق". ب. م. ١٩٢٣، ص ٨٦.

الأيجوريون بصورة مباشرة، الذين قدموا إلى تبريز مع الأمراء المنغوليين،
ونقايد فن الرسم العربى لبلاد ما بين النهرين - عبر مدرسة بغداد.

ونلاحظ غياب النمط الموحد فى الصور المرسومة فى هذه الآثار
المبكرة لفن الكتابة الزخرفية "فارجا وجيولشا"، والتى قام بها الرسام عبد
المؤمن بن محمد الخوى، وفى "منافع الحيوان"، التى وضع صورها عدد من
الرسامين. ففى مُنمنمات تلك المخطوطات يتواءم طابع الخطوط المميز لفن
الرسم فى الشرق الأدنى مع الطابع الفنى لمدرسة ما بين النهرين العربية.

ويمكن ملاحظة تأثير التقاليد الفنية للفن الصينى الأيجورى، فى الصور
التى تزين مخطوطات "جامع التواريخ" لرشيد الدين. وهى تتجلى ليس فقط
فى نمط رسم المنمنمة، بل أيضا فى أسلوب تصوير الناس، والأزياء،
ومعالجة التفاصيل المنفصلة، وموضوعات الرسومات.

وبالنظر إلى مُنمنمات المخطوطات المذكورة، نجد أن تلك التقاليد
المختلفة ليس فقط تتعايش معا، وإنما تتلاءم بصورة عضوية مع بعضها
بعضًا. وفى المحصلة النهائية يتم خلق بناء رمزى جديد، تتخلله البدايات
الزخرفية. وتحمل مُنمنمات هذه القوائم بعض الملامح المشتركة مثل: سهولة
الشكل التعبيرى، والطبيعة اللونية العضوية، والتحديد القوى للخطوط
المحيطة، وغياب أو قلة تصوير المناظر الطبيعية، والتناول الرمضى للغاية
الذى كثيرا ما يظهر فى شكل تخطيطى.

وسرعان ما أثمرت نتائج مبهرة عملية استيعاب مختلف المذاهب الفنية، والتمثيل الإبداعي لها بعد تخمرها جميعا، وإخضاع تلك المذاهب لتأثير التقاليد الخاصة.

وقد تشكل نمط مبتكر جديد تماما في منتصف القرن الرابع عشر، وذلك في مدرسة تبرز الفنية لرسم المُنمنمات، وبدا هذا النمط كما لو أنه قد هضم وتمثل بداخله مختلف التقاليد الفنية.

وعندما نتطلع إلى الصور المرسومة التي تزين كتاب تبرز الضخم المسمى "شاه ناما" عام ١٣٣٠-١٣٤٠، نجدها تمثل مرحلة أكثر نضجا ليس فقط في تطور المُنمنمات الأذربيجانية، بل أيضا في فن الرسم الشرقي كله. أن المُنمنمات المزينة لذلك المخطوط المنتشرة لدى مجموعات مختلف متاحف أوروبا وأمريكا، جذيرة باعتبارها تحفا فنية لفن الرسم الشرقي. كما أن الخطوط الإبداعية المتنوعة، تعود إلى ريشة مختلف الرسامين. وتتميز هذه المُنمنمات؛ بصورة عامة؛ بالتكوينات الرائعة والنماذج المعبرة، كما تتميز ببراء الألوان وبهائنها.

وقد وُضع القسم الأكبر من صور ذلك المخطوط، بريشة الأستاذ شمس الدين. أما المجموعة الأخرى من المُنمنمات، فقد رسمها تلميذه الرسام الشهير عبد الحى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر^(*)، الذى استقدمه الأمير تيمورلنك لاحقا ليقيم فى العاصمة سمرقند^(**).

(*) E. Schroeder. Ahmad Musa and Schamsad-din. "Arts Islamica" vol. VI, 1939, p.131

(**) انظر أساتذة الفنون حول الفن. الجزء الأول، طبعة عام ١٩٦٥ ص ١٧٤.

ويتميز مضمون صور ذلك المخطوط بتنوع الموضوعات التي تشمل مختلف الفنون. ويحتل المكانة الرئيسية فيها تصوير المآثر الأسطورية للأبطال الرئيس في "شاه ناما" - رستم، وبهرام، والإسكندر وغيرهم. وقام الرسامون في أفضل صور لهم في المخطوط بحل أعقد المهام النفسية، بالإضافة إلى البحث عن وسائل تعبيرية جديدة، ساعين في ذلك للوصول إلى أعرق التوصيف وتنوعه والذي يمكن أن يمنحوه لأبطالهم، والكشف عن عالمهم الروحي على نحو أوسع. كما يتميز التعبير في التشكيل البنائي - على سبيل المثال - في "مُنمنمة بهرام جور يصرع التنين"، وفي صور: "أردوان يواجه أردشير"، و"موت الإسكندر العظيم"، و"قيرودين يبكي ابنه إيريدجا"، حيث يأسرك التعبير السابق في نقل الأحداث المأساوية، والتعبير الشعوري القوي للأبطال الرئيسيين.

وبغض النظر عن ملاحظتنا لبعض ملامح التميز النمطي في البناء الرمزي، والحلول التشكيلية والتلوينية في صور كتاب تبريز الكبير "شاه ناما"، فإن المُنمنمات الرائعة لهذا المخطوط في مجملها، تمثل اتجاها فنيا موحدا لتطور المُنمنمات الأذربيجانية في القرن الرابع عشر.

وفي تقييمه العالي لمدرسة تبريز في القرن الرابع عشر - الخامس عشر، يطلق الباحث الألماني ف. شولتز عليها اسم "المدرسة الأم"، والتي لعبت دورا هائلا في تطور فن المُنمنمات، وإقامة عدد من المدارس الفنية في مختلف بلدان الشرق الأوسط^(*).

(*) PH. Shulz. Die Persisch- Islamische Miniaturmalerei. Leipzig, 1914, s. 57. (مُنمنمات الإسلامية، مدينة ليبزج في ألمانيا)

وعلى الرغم من أن تبريز؛ بسبب الظروف الاجتماعية والاقتصادية القائمة في القرن الخامس عشر؛ قد بدأت تفقد دورها الرائد، فإنها ظلت محتفظة بأهميتها، باعتبارها أكبر المراكز الثقافية وأهم المدارس في فن المنمنمات. وفي القرن الخامس عشر جرى استقطاب العديد من الرسامين والأساتذة الآذريين البارزين في فنون الكتب الزخرفية، إلى مدينة هيرات التيمورية، حيث شغلوا بها مناصب قيادية، وقاموا بتنفيذ الطلبات الخاصة (بیر سید أحمد، خوجا علی مُسافر، قوام الدین، غیاص الدین، وغيرهم)^(٥). وقام لسنوات عديدة فنان الخط الشهير والعالم والشاعر جعفر التبریزی، بقيادة العمل في مكتبة قصر بویسونکور. وكان بیر سید أحمد معلما لرسام الشرق العظيم كمال الدین بهزاد.

وفي القرن الخامس عشر، وتحت تأثير مدرسة تبریز، تطور فن المنمنمات في المدن الأخرى لأذربيجان، ذلك على الرغم من أن نماذجها لم تكن قد تبلورت على نحو كاف. ويمكننا تتبع الملامح المميزة لمدرسة تبریز في منمنمات واحدة من المختارات التي وضعها شرف الدین حسین سلطان، وذلك في مدينة شیماخى في عام ١٤٦٨ (لندن، المتحف البريطاني) ومنمنمات مخطوطة "بستان" لسعدی، والتي وضعها عبد اللطيف الشيرواني في عام ١٥٣٩ (إسطنبول، متحف توبكبابا). كما تمثل بؤرة اهتمام كبير منمنمات رسام باکو عبد الباقي باکوان في القرن الخامس عشر (إسطنبول- متحف توبكبابا).

(٥) انظر أساتذة الفنون. الجزء الأول، ١٩٦٥ ص ١٧٥.

لقد بدأت الملامح المميزة لنمط مُنمنمات تبريز تتبلور فى القرن الخامس عشر، لتتجلى بوضوح فى مُنمنمات إحدى مخطوطات قصيدة: "خوسروف وشيرين" للشاعر نظامى، والتي أعيد كتابتها فى تبريز خلال أعوام ١٤١٠ - ١٤٢٠.^(*) وهى تتميز بالتكوينات الدقيقة الرائعة، التى تذكر بعض الشيء بطابع الأستاذ جونييد، وذلك من حيث صرامة الأسلوب وتماسك الألوان.

ومن بين مُنمنمات نهاية القرن الخامس عشر، فإن أكثر نماذج الصور جاذبية، هى تلك الصور التى تعود إلى المخطوطة قليلة الحظ من الشهرة "خمس" للشاعر نظامى (إسطنبول - متحف توبكبابا). وعند مشاهدة المُنمنمات التى تزين هذه المخطوطة؛ والتى تم وضعها فى تبريز فى نهاية القرن الخامس عشر - بداية القرن السادس عشر؛ يمكننا ملاحظة الاختلاف الواضح عن مُنمنمات أوائل القرن الخامس عشر، وذلك من حيث الحلول التشكيلية واللونية الفنية. فهى تتسم بالتعقيد والتنوع من حيث التشكيل، وبالثناء اللونى. كما يمكن ملاحظة زيادة تطلع الرسام نحو الطبيعة والمناظر الطبيعية، والتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من التشكيل الفنى، وصارت تلعب دورا محددًا فى الكشف عن مضمون المُنمنمات.

وتختلف مُنمنمات القرن الخامس عشر إجمالًا عن إبداعات القرن الرابع عشر، وذلك من حيث التقنية المستخدمة وأسلوب الرسم. فإن الأسلوب

(*) E. Schroeder. Ahmad Musa and Schamsad-din. "Arts Islamica" vol. VI, 1939, p.131

الفنى فى الكتابة، والتلوين الحر، قد أصبحا يفسحان المكان أمام الأسلوب التخطيطى. وقد أصبحت الخطوط الصارمة للمحيط، والرسم الدقيق الرشيق، يشكلان أساس اللغة التعبيرية للرسام. كما أصبح اللون يكتسب طابعا زخرفيا أكثر من ذى قبل. وأصبح تتابع الألوان وتدرجها فى المكان وصداها المتباين، تعمل معا على الإثراء اللونى، وتعزز من التأثير الشعورى للمُمنمات. وقد عملت الملامح المميزة لهذا النمط، فى تقريب مُمنمات نهاية القرن الخامس عشر إلى طابع إبداعات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر.

وتمثل مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر، ظاهرة فنية رائدة فى تاريخ تطور المُمنمات الأذربيجانية. وارتباطا بقيام دولة الصفائدة المركزية، أصبحت تبريز عاصمة أذربيجان، مركزا للثقافة الفنية للشرق الأدنى والأوسط بأكمله من جديد. وفى فترة حكم الشاه إسماعيل؛ الشاعر الموهوب وراعى الفنون؛ مع ابنه تاهماسيب العاشق الكبير والمثمن لقيمة الفن، صارت مكتبة البلاط والورش الفنية، قبلة لأفضل مبدعى الشرق الأدنى. وفى تبريز؛ وبالإضافة إلى الرسامين المحليين وجماعة الأساتذة الموهوبين البارزين تحت زعامة السلطان محمد (مير مسافر، وميرزا على، ومير سيد على، ومظفر على)؛ عمل عدد من الشخصيات البارزة فى فن الشرق الأوسط، مثل بهزاد العظيم، وشيخ زاده الخرسانى، وأغا ميريك الأصفهاني، وغيرهم.^(*)

(*) احتل وصول بهزاد إلى تبريز مكانته ليس فى عام ١٥١٠ كما تذكره الأدبيات المتخصصة، بل فى وقت لاحق بكثير، وذلك بين أعوام ١٥٢٠-١٥٢٢. وفى إبريل تم تعيينه لرئاسة كتاب- خان (مثل دار الكتب فى الوقت المعاصر- المترجم)، وذلك بمرسوم من شاه إسماعيل. انظر أكيמושكن و. ف. الأسطورة حول الرسام بهزاد وفن الخط لمحمود نيشابور- شعوب آسيا وأفريقيا، ١٩٦٣، رقم ٦.

وقد استطاع الرسامون التبريزيون تحت قيادة تلك المجموعة من الأساتذة الموهوبين، استيعاب أفضل إنجازات المدارس الأخرى، وهم فى نفس الوقت محتفظون بالتقاليد الفنية المحلية. وبفضل حرفيتهم البارعة، أبدعوا تشكيلا رمزيا عظيما وناظدا خاصا بفن الزخرف.

وتم التعبير بجلاء عن الملامح المميزة التى تشكلت فى أوائل القرن الثالث عشر للنمط الجديد، فى صور المخطوطات مثل: "جوى- أو تشوجان" لعارف عام ١٥٢٤-١٥٢٥ (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة) - "شاه ناما" عام ١٥٢٤ (لينينجراد، معهد شعوب آسيا)، و"خمسة" للشاعر نظامى، نهاية القرن الخامس عشر- بداية القرن السادس عشر (إسطنبول، متحف توبكبابا)، و"جامع التواريخ" عام ١٥٢٨-١٥٢٩. (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، وغيرها.

وتميز تطور فن المُنمنمات فى أوائل القرن السادس عشر، بالبحث عن وسائل فنية تعبيرية جديدة. غير أن مُنمنمات تلك الفترة اتسمت بالتشكيلات المختصرة، وتماسك الألوان، وبساطة تصوير المناظر الطبيعية. وفى فترة تشكل النمط الجديد، حدث تغير جوهري فى تناول النموذج الإنسانى. وتبلور هذا التغير فى التالى: أصبح تناسب الشخصيات أكثر طبيعية، وتم وضع تصور أو "خريطة" للنماذج والتكوينات، وذلك فى تناول نموذج الشاه ورجال البلاط.

وفى أفضل أمثلة فن المُنمنمات فى أوائل القرن السادس عشر؛ وخاصة فى بعض رسومات مخطوطات "خمسة" لنظامى، و"جامع التواريخ" (عام ١٥٢٨)؛ تتجلى بوضوح الملامح الراسخة بصورة كافية للنمط المتطور.

ونتيجة لتطور المهارة والوسائل الجديدة للتعبير الفنى، وصلت مدرسة تبريز فى فن المُنمنمات إلى ذروة ازدهارها فى منتصف القرن السادس عشر.

وقد تميز فن المُنمنمات فى مدرسة تبريز خلال الأعوام من ١٥٣٠-١٥٥٠، بالتطور الهائل للأشكال الفنية، وبالحرفية الرائعة فى الرسم. ونجد أن البناء الرمزى لفن المُنمنمات لتلك المرحلة، قد اكتسب شكلا زخرفيا احتفاليا. كما أن الانطباع الفرح بما يحيطنا والشعور بالعظمة، وصدى الألوان المركزة الذى يوجب الذهن ويحسن المزاج، منح المُنمنمات تشبعا شعوريا كبيرا. وأصبحت المُنمنمات أكثر ثراء لونها، وأمسّت التكوينات اللونية الزاهية أكثر سطوعا وإشراقا ودفئا. كما أصبح التابع الإيقاعى للمستويات المتباينة المتناغمة، يزيد من قوة التعبير الزخرفى للمُنمنمات. وتتجلى أساليب التنوع فى التشكيلات، وتتعدّد التكوينات لتصبّ فى أشكال واحدة. كما أن الشخصيات الإضافية التى بُعثت إلى الحياة، والموضوعات الأدبية غير المتوقعة، وموضوعات المناظر الطبيعية، وتكوين المُنمنمات، قد اكتسبت كلها طابعا سرديا، يتسم بالرصانة والانسجام المثيرين للدهشة.

لم يتغير تصوير نماذج الشخصيات. ولكن أشكال الناس؛ وخاصة النماذج الرمزية للشاه وصفوة رجال البلاط؛ قد أصبح التعبير عنها يجرى بصورة أكثر رشاقة وأناقة. وعلى الرغم من أن نماذج الشباب اليافعين، الذين بدوا فى هيئة جميلة من حيث المظهر الخارجى لهم، قد حُرّموا - كما فى السابق - من سمات التعبير النفسى، وصارت التجارب التى عانى منها الأبطال يتم التعبير عنها بلغة تعبيرات الوجه، فإن تصويرهم قد جرى بصورة حية بالدرجة الكافية، وهم متصلون بالمحيط الخارجى من خلال الواقع الحقيقى والتفاصيل الحياتية.

فى مُنمنمات الأعوام ١٥٣٠-١٥٥٠، كان الاهتمام الأكبر يصب نحو تصوير المناظر الطبيعية. وأصبح المنظر الطبيعي يحتل مكانة بارزة فى التكوين، ويلعب دورا كبيرا فى التشكيل الفراغى، وفى الكشف عن مضمون المنمنمة، وذلك بعد أن أصبح مشبعا بالرسومات الطبيعية والمعمارية زاهية الألوان، فيكسب المنمنمة طابعا محددا خاصا، ويزيد من قدرتها الشعرية.

فى تلك المرحلة، وفى مكتبة بلاط الشاه تاهماسيب، وتحت قيادة الرسام البارز السلطان محمد، عملت مجموعة من أساتذة العصر - مير مسافر، وأغا ميريك، ومير سيد على، وميرزا على، ومظفر على، وفنان الخط الشهير شاه محمود نيشابور، ودوست محمد، وغيرهم. وقاموا بإبداع تلك الآثار الرائعة لفنون الكتب الزخرفية، والتي تزين مجموعات أكبر متاحف ومكتبات العالم حتى وقتنا هذا.

والمثال النمطى على فن المنمنمات لتلك المرحلة، يتمثل فى الصور المرسومة لتلك المخطوطات الرائعة مثل: "شاه ناما" عام ١٥٣٧^(٥)، و"ديوان" لحافظ عام ١٥٣٠ (مجموعة ل. كارتيه)، و"سلسلة الذهب" لجامى عام ١٥٤٩ (اللينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، والعديد من المنمنمات المرسومة على صفحات مستقلة، والمجموعة فى ألبومات خاصة "موراكه" (اللينينجراد، المكتبة الحكومية العامة، وإسطنبول، متحف توبكبا وغيرهم).

ويتمثل الفخر الحقيقى للمنمنمات الأذربيجانية فى الصور المرسومة للمخطوطة الرائعة "خمسة" لنظامى، عام ١٥٣٩-١٥٤٣. (لندن، المتحف

(٥) فى الوقت الحاضر توجد هذه المخطوطة الرائعة المزينة بالرسومات البارزة للرسمين، والتي تبلغ ٢٥٨ منمنمة، فى متحف مترو بوليتان فى نيويورك.

البريطاني)، والتي تم القيام بها مثل "شاه ناما" فى عام ١٥٣٧، وذلك خصيصا للشاه تاهماسيب. إن هذه المخطوطة الرائعة، والتي اعترف بها جميع الباحثين، باعتبارها أكثر الروائع الموجودة، تمثل حقا تحفة من تحف فنون الكتب الزخرفية فى الشرق. والصور المرسومة بها تعد واحدة من أكثر الإبداعات الشرقية لفن المُنمنمات اكتمالا. إن مُنمنمات المخطوطات المذكورة؛ وقبل كل شيء تلك المشار إليها فى "شاه ناما" و"خمسة"؛ تعكس بجلاء أكثر أفضل إنجازات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر، كما تعكس الملامح المميزة لطابع تلك المدرسة.

وفى مخطوطة "خمسة" لنظامى، نجد التشكيل الزخرفى لأوراق الشجر والحقول فى المُنمنمة، يفيض بالحركة السهلة الفياضة، وتعبير الرسومات الرشيقة على شكل الخيالات التى تصور الوحوش والطيور الأسطورية، ونقلها فى أوضاع معقدة، وفى أشكال مقزمة للغاية. كما أن تشكيل الحقول والصور المبهرة يزيد الانطباع بالجمال الرائع غير المسبوق لتلك المخطوطة، والتي اعترف بها باعتبارها تحفة فريدة لفنون الكتب الزخرفية فى الشرق. وقد تم تزيين المخطوطة بأربع عشرة مُنمنمة رائعة من القطع الكبير. وفى إحدى أفضل المُنمنمات التى قام بها مير مسافر، المرسومة على أساس موضوع "توشيروان وحوار اليومتين"، المأخوذ عن قصيدة الشاعر نظامى الفلسفية الديالكتيكية "كنز الأسرار"، فقد تم تناول الموضوع الأدبى الصارم النقدى فى بناء شاعرى بهيج للغاية.

وفى مُنمنمة مير سيد على "المجنون أمام خيمة ليلى"، نرى الموضوع الدرامى يفيض بالمعاناة والتجارب المأساوية للعشاق. وقد تم تناوله مثل مشهد مسرحى من حياة الرجل.

كما تم رسم بعض الصور فى إطار تقاليد مجالس البلاط. وفى مُنمنمات "تتويج خوسروف على العرش"، و"خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات الجوارى"، والى رسمها أغا ميريك، و"خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد" لميرزا على، نجد أن أسلوب تناول الموضوع الأدبى، قد ظهر فى شكل مشهد مسرحى من حياة البلاط أثناء فترة حكم الصفادة.

وتجدر الإشارة إلى أن عدم تطابق التشكيلات الرمزية للمُنمنمات، من حيث الجوهر الأدبى الفكرى للموضوع، يعد سمة مميزة لإبداعات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر. ومن أحد الجوانب ينبغى تفسير هذا الأمر بالاهتمام المتزايد للرسمين نحو تصوير الواقع الحقيقى وانطباعتهم الحياتية، ومن جانب آخر فمن المعروف أن رسام البلاط ينبغى عليه تلبية متطلبات المجتمع الأرسنقراطى، من حيث العلاقة الفكرية الجمالية. كما ينبغى عليه تمجيد الشاه ورجال البلاط. ولهذا، نجد أن موضوعات الأعمال الشعرية قد مثلت مجرد ذريعة لخلق المُنمنمات التى كانت فى واقع الأمر تعكس الحياة المعاصرة لرسام البلاط، وحياة ومعيشة الشاه ورجال بلاطه، ذلك على الرغم من التصوير الخارجى للموضوعات الأدبية. ولهذا، فإن رسام البلاط فى تصويره حتى للموضوعات الأدبية التقليدية مثل: الموضوعات الملحمية، وموضوعات الحب والرومانسية، والموضوعات الأسطورية والخرافية، كان يتناولها فى مقام حديث، عارضا أبطاله يرتدون ثيابا حديثة، وهم موجودون فى واقع محدد بعينه.

وتعد مُنمنمة السلطان محمد من أفضل الصور التى تزين مخطوطة "خمسة". وعند النظر إلى إبداعات ذلك الأستاذ الفذ وأعماله الشهيرة مثل: "المجلس فى قصر سام ميرزا"، و"فى الميخانة" (*)، من مخطوطة "ديوان"

(*) الميخانة هى نوع من الموسيقى الأذربيجانية الشعبية الشعرية، وتسمى بعض المقاهى باسمها. — المترجم.

لحافظ (باريس، مجموعة ل. كارتيه)، "خوسروف يقابل شيرين وهي تستحم"، و"بهرام جور في رحلة لصيد الأسود" من مخطوطة "خمسة"، وخاصة في لوحته الشهيرة "رحلة صيد الشاه" (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، نجد بها جميع إنجازات مدرسة تبريز في القرن السادس عشر، وقد عكست بداخلها تلك الإنجازات بوضوح أكثر مع مذاهبها الفنية والملاحم المميزة لنمطها.

إن الروعة والدقة المتناهية للصورة، والزخرف الغنى للتكوين الفني، والتناغم البهيج القائم على التتابع الإيقاعي بمستويات الألوان المنسجمة الساطعة، والتشبع اللوني، تحدد كلها الخصائص الفنية لنمط السلطان محمد.

وفي المُنمنمة الثنائية المزينة لمخطوطة جامي "سلسلة الذهب"، نجد رسماً يصور عددا كبيرا من أتباع الشاه في رحلة الصيد، وذلك في تشكيل معقد لأبعد الحدود متنوع البناء، ويضم أشكالا متعددة للجبال الصخرية الملتحمة مع روض مخضوضر، داخل إيقاع واحد ومجموعة من الألوان الزاهية. وفي المُنمنمة نشاهد تصوير العديد من الأشكال والتفاصيل الحياتية، وقد تم تصويرها جميعا بخطوط تنبض بالحياة على نحو مذهل، وبصورة تعبيرية وحيوية. ويؤكد على قوة التشكيل الفني تلك الأوضاع الجامحة للصيادين والحيوانات، وحركتهم ذات الاتجاهات المختلفة، والإيقاع المضطرب في تناول المنظر الطبيعي الجبلي، والتتابع الساطع لمستوى مستويات الألوان الزاهية وتدرجها.

أما مُنمنمة "في الميخانة" من مخطوطة "ديوان" لحافظ، فهي تمثل متعة استثنائية، تلك المُنمنمة التي تكشف عن ملاحم مبتكرة لإبداع السلطان محمد.

وفي تعبيره عن مشهد حفل سمر عاصف، والعريضة الطائشة، يقوم الرسام بحل أعقد المهام التشكيلية والنفسية على نحو فريد. فالعديد من

الشخصيات تتسم بالملامح التعبيرية الذاتية الواضحة والتميز النفسى، وبعض تلك المهام قد تم حلها فى أسلوب فريد من المبالغة الفنية، مما يعد استثناء نادراً فى فن المنمنمات لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

وفى أعمال السلطان محمد ورسامى مدرسته، نجد أن فن "البورتريه" (فن تصوير الوجوه) قد احتل مكانة كبيرة هناك. وقد قاموا بوضع خارطة محددة ونمط مقنن للبورتريه الاحتفالى. وكانت النماذج الرمزية لرجال البلاط المتأنقين "ذوى الوجوه القمرية" لا تختلف فى ملامحها الذاتية، ولا فى تشابه تصوير الوجوه، وكانت تفتقر إلى التميز النفسى. وكانت هذه النماذج تجسد الجمال الأرستقراطى، والتغنى به، والذى كان شاعر البلاط ورسامه مطالبين بالتعبير عنه.

وحول هذا الأمر يتحدث ببلاغة ذلك الإهداء المذيل على البورتريه الذى رسمه السلطان محمد للشاه اليافع، وهو جالس يقرأ فى كتاب (باريس، مجموعة ج. فيفيرا): يقول الإهداء، "إن العناية الإلهية التى خلقت يوسف على هذا النحو الرائع من الجمال، هى ذاتها التى حملت الفرشاة كى ترسم بها هينتكم البديعة".

وبهذه الملامح النمطية والحرفية البالغة فى التصوير، يتميز بورتريه الشاه اليافع الذى رسمه السلطان محمد (إسطنبول، متحف توبكابا)، وتلك البورتريهات التى ذيلها للرجل الشاب وهو يقرأ فى كتاب مع الفتیان حول الشجرة المزهرة (مدينة لينينجراد. المكتبة الحكومية العامة، م. ي. سالتيكوفا- شيرينا)، وغيرها من الأعمال التى قام بها مع رسامى مدرسته (مير مسافر، ومير سيد على، وغيرهم).

وفى صور تلك المخطوطات المشار إليها، وغيرها من الممنمات التى رسمها السلطان محمد ورسامو مدرسته فى الأعوام ١٥٣٠-١٥٤٠، وصل البناء الشاعرى الرمزى إلى أوج ذروته. فنجد أعمالهم تفيض برقة الفرشاة والحرفية الفائقة للرسام، والمتمثلة فى حلوله التكوينية واللونية للمُنممة. كما أن التناغم المُبهر للألوان الكثيفة متباينة الرنين، ونموذج الطبيعة الذى يترك انطبعا بالعظمة والبهجة، تُكسب المُنممة تعبيراً زخرفياً كبيراً. إن الجمال الخلاب للأشكال الفنية والدقة الشعورية وتعدد فن المُنمات الأذربيجانية يحدده قبل كل شىء التلوين المميز لها، فتارة نجد لها مشرقة تسمو بالمزاج النفسى، وتارة رقيقة شاعرية، ولكنها دائماً زاهية عاشقة للحياة. إن هذه المذاهب الفنية التى بلغت أوج تطورها فى إبداع السلطان محمد، قد تأكدت وترسخت على نحو متين فى فن المُنمات، حتى إن أساتذة الفن البارزين لم يستطيعوا عبر عشرات السنين، التحرر من تأثيرها والفكاك من أسرها. غير أنه إذا كان هناك بعض الرسامين الذين افتقروا إلى الموهبة الخاصة، واكتفوا بالتقليد فقط، والتكرار الآلى للأساليب الشكلية لمعلميهم، فعلى الجانب الآخر هناك الكثير من الأساتذة الموهوبين الذى قاموا بإبداع النظائر التعبيرية، محاولين فى ذلك بعث النماذج والأشكال التقليدية لذلك الفن وتطويرها.

وعلى الرغم من أن تقليد الرسامين العظام، مثله مثل الشعراء العظام فى الأدب كان أمراً مشروعاً فى الشرق، فإن الإبداعات الأصلية فقط للرسامين هى التى ميزت مدرسة السلطان محمد، باعتبارها أكثر المراحل نضجاً فى تطور فن المُنمات الأذربيجانى، وليس من خلال أولئك المقلدين وأعمالهم.

لقد كان لدى السلطان محمد العديد من التلاميذ والأتباع. وكان أقرب نصير له هو ميرزا على الابن والتلميذ للأستاذ العظيم. وفي أكثر المُنمنمات شهرة للرسام هي التي وضعها لمخطوطات: "خمس" لنظامي (عام ١٥٣٩-١٥٤٣)، - "شابور يعرض بورتريه خوسروف لشيرين"، و"خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد"، حيث يكشف من خلالها عن مضمون النص الأدبي، وذلك عبر عرض الحياة الحديثة في البلاط من وجهة نظر الرسام. وتظهر هذه الملامح جلية في المُنمنمة الثنائية "المجلس الموسيقي"، في مخطوطة "لافايخ" التي وضعها جامي عام ١٥٧٠-١٥٧١. (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة). وفي هذه الأعمال يستحضر ميرزا على بحرفيته العظيمة التشكيل متعدد الشخصيات والتصوير البديع والألوان الزاهية.

إن إبداع مير سيد على (مرحلة تبريز) يمكن تتبعه في المُنمنمات التالية: "المجنون أمام خيمة ليلي" في مخطوطة "خمس" لنظامي (عام ١٥٣٩-١٥٤٣)، و"عرس ليلي"، و"المجلس الموسيقي" (المجموعة السابقة التي تعود إلى ل. كارتيه)، و"بهرام جور وراعي الغنم" (بوسطن، متحف الفنون الجميلة).

إن أشهر أعمال الرسام تعد أولى المُنمنمات المصورة لأحد الموضوعات الدرامية من قصيدة العشيق الرومانسي لنظامي "ليلي والمجنون". ونرى فيها عجوزا متسولة تسوق مجنون ليلي مكبلا بالأغلال إلى خيمة ليلي، وذلك بعد أن خلب عقله الشوق إلى محبوبته.

إن ظهور الشخصيات الغريبة غير المألوفة من الناس، قد أدى إلى اضطراب الحياة الهادئة الوادعة للرحل. ففي هذه المُنمنمة، مثلها مثل بقية أعمال الرسام يجذب انتباه الناظر التفسير المبتكر للرسام للموضوع الأدبي،

حيث يتضافر تتابع النص الأدبي مع تصوير الواقع الحقيقي بصورة مدهشة، مع الموضوع الدرامى بمشاهد الحياة اليومية للرحل. فتارة نشاهد أحداثا ومشاهد للحياة المسالمة، وتارة أخرى تمتزج أحداث الرحل فى وحدة واحدة، وذلك فى سرد دقيق محكم، يتسم بالصدق الواقعى.

وتتميز بنفس تلك الملامح المُنمنمات المرسومة على صفحات منفصلة من المجموعة السابقة الموجودة لدى ل. كارتيه. فمن خلال التكوين متعدد الشخصيات والخطوط، تعرض بانوراما للحياة اليومية للشعب. فنشاهد الرحل فى أحد المشاهد، ونرى المواطنين فى مشاهد أخرى.

وفى تصوير بعض الأحداث المنفصلة، نجد أن أسلوب تناول النماذج والمناظر الطبيعية، يعكس طابعا راقيا بالغ الحرفية للرسم، وذلك فى نقله للأشكال المعبرة غير المسبوقة، وأوضاعها وحركتها، وفى بناء التشكيل المحكم المعقد والواضح.

إن إبداع مظفر على الرسام الآخر الأصغر والمعاصر للسلطان محمد، قد جرى عرضه فى هذا الألبوم من خلال منمنمة واحدة أصلية فقط، وهى "بهرام جور وفاتن فى رحلة صيد" لمخطوطة "خمسة" لنظامى (عام ١٥٣٩-١٥٤٣). إن أسلوب التناول الحر للموضوع التقليدى، والقوة التعبيرية لنماذج الأبطال الرئيسيين، ودقة الرسم ورهافة الألوان، كلها تميز مظفر على، باعتباره فنانا ورساما بارعا، وأستاذا ماهرا فى الخلق الفنى. وطبقا لمعطيات المصادر الأولية (صادق بك أفشار، وإسكندر مونشى) فقد كان رساما غير مسبوق للبورترية، ذلك على الرغم من أن أعمال البورترية التى رسمها لم يتم الكشف عنها بعد.



نظامى غنجاوى

ومن البديهي أن تطور فن المُنمنمات فى السنوات ١٥٣٠-١٥٤٠، لم ينحصر فقط فى إبداعات الرسامين المذكورين، والرسامين الذين نتعرض إلى أعمالهم فى هذا الألبوم. ففى تلك المرحلة عمل فى مكتبة الشاه أساتذة آخرون، خاصة أولئك الذين ظلت أسماؤهم غير معروفة للأسف حتى الآن، أما المُنمنمات الرائعة التى أبدعوها، فقد دخلت التاريخ الأدبى باعتبارها إبداعات "مدرسة السلطان محمد". وبنفس هذا التعريف تجرى الإشارة إلى العديد من الصور غير الموقعة لعدد من المخطوطات الرائعة الشهيرة.

ويعرض هذا الألبوم فقط تلك المُنمنمات للمخطوطات المماثلة، والتى تعد من وجهة نظرنا الأكثر تميزا لمدرسة تبريز فى عصر ازدهارها، والتى تعكس طابعها والخصائص الفكرية الجمالية لفن تلك المرحلة على نحو جلى. ومن ضمن تلك الأمثلة تجدر الإشارة بوجه خاص نحو مُنمنمات المخطوطة الشهيرة "شاه ناما" للفردوسى، عام ١٥٣٧، والتى تم وضعها خصيصا للشاه تاهماسيب، ومخطوطة "الشاه والدرويش" للهلالى عام ١٥٣٧ (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، و"بانديج غانج" أ، جامى (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة).

وعلى الرغم من أنه من بين ٢٥٨ منمنمة للمخطوطة الرائعة "شاه ناما" الموضوعية عام ١٥٣٧ يشتهر فقط قسم صغير منه^(*)، غير أنه طبقاً لها يمكننا الوصول إلى نتيجة مفادها، أن رسومات الصور تتميز بالتنوع الكبير للتناول والأساليب الإبداعية. فإن الأعمال التي قام بها الأساتذة الرواد لعصر السلطان محمد، مثل: دوست محمد، ومير مسافر، وأغا ميريك، ومير سيد علي، هي أكثر الأعمال القيمة بالنسبة إلى الطبيعة الفنية للرسم، وأساليب التناول المبتكر لموضوعات المنمنمات.

إن المنمنمات رفيعة المستوى للمخطوطة الصغيرة "الشاه والدرويش"، وعلى وجه الخصوص منمنمة "الشاه يقابل الدرويش أثناء الصيد"، والتي تتميز بالتناغم المنسجم لمستويات الألوان الزرقاء الرمادية الناعمة، والبناء الرمزي الفريد، تعد مثلاً نمطياً للطابع المتطور لمدرسة تبريز في عام ١٥٣٠.

ومن أجل أن يكتمل توصيف المنمنمات الأذربيجانية في عصر نهضتها، ينبغي الإشارة إلى دورها البارز في تطوير الثقافات الفنية لشعوب الشرق الإسلامي.

إن نمط فن منمنمات مدرسة تبريز في الأعوام من ١٥٣٠-١٥٤٠، قد ترك تأثيراً جوهرياً على تطور أنواع منفصلة من الفن التعبيري والزخرفي التطبيقي لأذربيجان وإيران. كما أن البناء الرمزي لمنمنمات مدرسة تبريز،

(*) لقد تم طباعة نسخ ملونة لعدد ٢٨ منمنمة من تلك المخطوطة، وذلك لأول مرة في كتاب
Welch Stuart Cary. A King's books of kings, New York, 1972

قد ظل لمئة عام تقريبا هو المحدد لملامح الأشكال الفنية والموضوعات التعبيرية لفن الرسم الجداري، والموضوعات المرسومة على السجاد، والأشكال الزخرفية على النسيج، والخزف المنقوش، وأشكال المعادن الفنية.

إن تقاليد مدرسة تبريز والإنجازات الإبداعية لأساتذتها الماهرين، قد لعبت دورا كبيرا؛ على وجه الخصوص؛ في تطوير فن المُنمنمات لدى شعوب الشرق الأدنى والأوسط.

وهناك العديد من الرسامين الآذريين الذين عاشوا في تركيا لأسباب أو أخرى، قد تركوا تأثيرا ملموسا في تطور فن المُنمنمات التركي في القرن الثالث عشر. وهناك إسهام كبير في هذا المجال يعود؛ على وجه الخصوص؛ إلى الرسامين المشهورين لمدرسة تبريز: شاه كولا، وفيلي جان، اللذين ترأسا العمل في الورش الفنية بقصور إسطنبول، وذلك في أوائل القرن السادس عشر (شاه كولا)، والربع الأخير من نفس القرن (فيلي جان).(*)

كما أن هناك دورا جوهريا في تشكل المدرسة الموجهة في الهند لفن المُنمنمات، قد لعبه مير سيد علي، الرسام الموهوب لمدرسة السلطان محمد. فقد كان مير سيد علي لفترة طويلة (أعوام ١٥٤٩-١٥٧٠) يدير عمل الرسامين في قصور الأباطرة هومايون وأكبر. وقد قام أولئك الرسامون تحت إشرافه برسم صور أربعة مجلدات من المخطوطة الرائعة "داسْتَانِي أَمِير حَمْزَة" المكونة من اثني عشر مجلدا، والتي تعد عن حق تحفة فنية من تحف فن المُنمنمات للمدرسة الموجهة في القرن السادس عشر.

(*) Suheyl Ünver. Resam L evni. Istanbul, 1959

وعلى نحو أكثر تماسا، وتنوعا ومباشرة كانت الروابط الإبداعية للرسامين الآذريين مع مدارس المُنمنمات الفنية في إيران. ففي النصف الأول للقرن السادس عشر بعد، كان البناء الفني الناهض الرمزي لمدرسة تبريز للمُنمنمات، قد ترك بصمته الواضحة على تطور مدرسة شیراز الفنية.

لكن التأثير الأقوى والحاسم على وجه الخصوص لمدرسة تبريز، تمثل في تشكيل مدرسة قزوین للمُنمنمات. فبعد انتقال العاصمة من تبريز إلى قزوین (عام ١٥٤٨)، انتقل العديد من الرسامين الآذريين إلى العاصمة الجديدة، وظل البعض منهم هناك يعمل بمفرده حتى نهاية حياته، والبعض الآخر حتى إغلاق المكتبة وتسريح الرسامين من قبل الشاه تاهماسيب في أواخر سنوات حكمه. (اسكندر مونشي).

واستمر رسامو مدرسة تبريز هنا في تطوير نفس المذاهب الفنية، تلك المذاهب التي قاموا بوضعها من قبل، في الأعوام من ١٥٣٠ - ١٥٤٠. ولهذا، فإن المُنمنمات التي وضعوها في قزوین في أعوام ١٥٥٠ - ١٥٦٠، أو تلك التي أعادت هذه المدرسة رسمها، لم تختلف كثيرا من حيث بنائها الرمزي عن نمط السلطان محمد والرسامين التابعين لمدرسته.

إن تكون النمط الجديد في المُنمنمات الفنية في قزوین، قد جرى في سبعينيات القرن السادس عشر. وعبر المرحلة المعقدة لتشكل مدرسة قزوین، ترك إبداع المجموعة الجديدة من الأساتذة الموهوبين الآذريين تأثيرا عظيما على تلك المدرسة، بالإضافة إلى العوامل الأخرى التي أثرت عليها. وكان من بين أولئك الأساتذة الآذريين: محمدی، وصادق بك أفشار، وزین

العابدين، وعلى رازا التبريزي، سياوش بك، ومير يحيى، وغيرهم. كما أثر تأثيراً حاسماً على تطور نمط العاصمة الجديد العمل الإبداعي الطليعى لرسامى تبريز البارزين: محمدى، وصادق بك أفشار.

إن الموهبة المتفردة الساطعة لدى أولئك الأساتذة، وإبداعاتهم المبتكرة، التى خلت من تقاليد رسومات صالونات البلاط، قد حددت فى الكثير اتجاهات مدرسة قزوین فى الربع الأخير من القرن السادس عشر.

وتتمثل إحدى السمات المميزة لفن تلك المدرسة، فى ابتعاد المُنمنمة عن النص الأدبى، وسعى الرسامون نحو القوالب النمطية للتعبير. وقد لعب هذا الاتجاه دوراً مزدوجاً فى التطور اللاحق لفن المُنمنمات.

إن اتساع المجال الخاص بارتباط الرسام فى موضوعاته بحياة الشعب، يعد جانباً بارزاً من جوانب تلك المرحلة. فقد أصبح تناول الموضوعات التقليدية الأدبية، يجرى باعتباره مشاهد فنية تصور الشعب البسيط، وذلك من خلال تفاصيل حياته اليومية ومعيشته، وعمله وأوقات مرجه ولهوه. وأخذت التيارات الديمقراطية تتطور وتنمو فى الفن، ويتم إيجاد حلول للمهام الفكرية الجمالية الجديدة، ويفسح الرسامون المجال أكثر فأكثر للملاحم الواقعية.

ومن جانب آخر، فبعد أن فقدت المُنمنمات خصوصيتها فى الكتب المصورة، بدأت تفقد أصالتها، وقوتها الساحرة الخلابية، وروعة قوالبها الفنية تدريجياً. وتراجع التكوين الرفيع للنماذج، واللغة التعبيرية الرشيقة للمُنمنمات النابعة من قلب القصائد الشعرية الكلاسيكية الشرقية، ليفسح المجال أمام الأشكال النثرية الجديدة، والمبسطة بدرجة ما. وصارت مُنمنمات تلك

المرحلة تتميز ببساطة ووضوح التشكيلات الفنية، وقلة الوسائل التعبيرية. وأصبحت المُنمنات؛ وخاصة المستقلة منها؛ تعبر عن ميل الرسام بصورة أكبر نحو الأسلوب التخطيطي - رشاقة الخطوط المحيطة، والرسم الدقيق بالحبر الصيني، والعُزوف عن الأسلوب التعبيري، والتناغم الفنى الساحر لبصمات الألوان الزخرفية. لتصبح الألوان باردة بعض الشيء، ويقل بهاء الألوان والتدرج اللوني، وتتبدل المستويات اللونية الرنانة المتأججة، بالأكثر نعومة وهذوءا منها.

إن جميع ملامح ذلك النمط الجديد لمدرسة قزوین، قد انعكست بصورة أكثر جلاءً فى إبداعات الرسامين الآذريين البارزين فى القرن السادس عشر، مثل: محمدى، وصادق بك أفشار. وفى هذا الإطار، فهناك اهتمام بالغ نحو الأعمال ذات الشهرة الواسعة لمحمدى، مثل "اللهو فى البستان" (بوسطن، متحف الفنون الجميلة)، و"العشاق" (نفس المكان)، و"مشاهد من الحياة الريفية" (باريس، متحف اللوفر)، وكذلك المُنمنات المرسومة لمخطوطة "تحفة الأبرار" لجامى (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، والتى يشبه طابعها وأسلوب تنفيذها فى الكثير منه، ذلك الأستاذ العظيم.

كان محمدى مؤسساً لاتجاه جديد فى فن مُنمنات الشرق الأوسط. فقد كانت إنجازاته الفنية أثناء حياته، هى العامل الذى وضع أسس ظهور المدرسة الجديدة فى فن المُنمنات. ولهذا السبب، ففى الألب المتخصص، كثيراً ما نجد أعمالاً لعدد من الرسامين المجهولين المنتمين لذلك الاتجاه، والذين يتم تصنيفهم باعتبارهم أتباعاً لنمط أو لمدرسة محمدى، وبنفس هذا المصطلح يجرى تعريف مدرسة قزوین مشهيد فى الربع الأخير للقرن السادس عشر.

كان صادق بك أفشار واحدا من الرسامين المبدعين وفنانى الخط، كما كان شاعرا وموسيقيا ومؤرخا للأدب والفن. وقد لعبت أعماله الفنية دورا ملموسا فى تطور فن الرسم فى القرن السادس عشر. وكانت إبداعات الرسام المعبرة عن أناس محددين، تتميز ليس فقط بالملاح ذاتية، بل أيضا بالسماة التعبيرية النفسية. ولم تكن مجرد نماذج مسطحة مرسومة على أساس قوانين فنية محددة. فقد كانت أعماله تتسم بالطابع الحى المتأجج، والنمط الحاد، وذلك مثل النماذج: الأمير الإمام خولى، والأمير تيمور، والفارس المجهول، وصورة الدرويش بملاح البورتريه.

كان صادق بك أفشار معبرا عن مذاهب جمالية جديدة، واتجاهات واقعية. كما ترك إبداع الرسام وتناوله النظرى فى الرسم (قانون الصور)، تأثيرا كبيرا على فن قزوين، ولعب دورا عظيما فى تشكيل مدرسة أصفهان. إن الوحدة النمطية والنضج الحرفى، والتنوع الإبداعى فى البحث، والوسائل والخطوط المميزة لرسامى تبريز الذين تركوا إسهاما قويا فى تطور فن المنمنمات فى قزوين، وفى أصفهان لاحقا، يمكن تتبعها جميعها فى صور "جارشاسب ناما" عام ١٥٧٣ (لندن، المتحف البريطانى)، و"شاه ناما" عام ١٥٧٦-١٥٧٧ (دوبلين، مكتبة شيلستر بيتى)، التى رسمها كل من: صادق بك أفشار، ومير زين العابدين، وسيفوش بك، ومظفر على، وفى منمنمات على رازا لمخطوطة "صُبحَة الأبرار" لمخطوطة جامى (عام ١٦١٣)، وفى بورتريهات كمال تبريزى، وفى غيرها من الأعمال.

وجميع تلك الأعمال تميز المرحلة الأخيرة من تطور المنمنمات الأذربيجانية، وتحدد موقعها وأهميتها فى التطور العام لفن المنمنمات فى نهاية القرن السادس عشر - أوائل القرن السابع عشر.

لقد ألحقت الأحداث الاجتماعية والسياسية للقرن السابع عشر ضرراً بليغاً بالتطور الثقافي لأذربيجان. فمنذ تلك المرحلة بدأت عملية انصهار المدراس الإقليمية في نمط موحد خاص بالعاصمة، لتبدأ عملية طويلة من نسيان التقاليد الفنية الرائعة لمدرسة تبريز العظيمة التي كانت سائدة منذ زمن قريب. واستمر الانحدار الكامل لفن الرسم الكلاسيكي؛ الذي بدأ في القرن الثامن عشر؛ حتى منتصف القرن التاسع عشر.

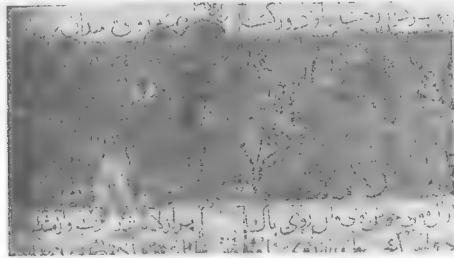
والألبوم الحالي يعرض لهواة الفن الشرقي بعضاً من التحف غير المسبوقة للمُمنمات الأذربيجانية الساحرة والأسطورية الرائعة، التي أبدعها رسامو مدرسة تبريز. إن هذا التراث الكلاسيكي يعد منبعاً لا ينضب للوحى الإبداعي للرسامين المعاصرين من المصورين ومصممي الكتب وأساتذة الفنون التطبيقية. كما أن دراسة المُمنمات الأذربيجانية من مختلف المناظير، سوف تمهد الطريق نحو نفاذ أكثر عمقا في تاريخ الثقافة والفن للشعب الأذري، وتسمح بالتقييم الجدير لإسهام هذا الشعب في الذخائر الثمينة للثقافة الفنية العالمية.

الصورة

(۱)

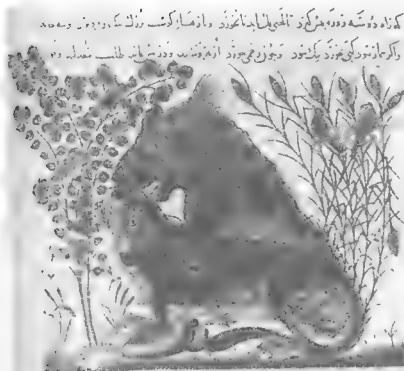
فارجا فی الأسر

عندما أصيب فارجا وتم أسره من قبل رابی بن عدنان، قامت محبوبته جیولشا بالتكر في صورة محارب، وانطلقت كي تنقذه. بعد انتهاء المعركة كانت ساحة الحرب تضيء بالأنوار، عندما قامت جیولشا بكشف النقاب عن وجهها".



(۲)

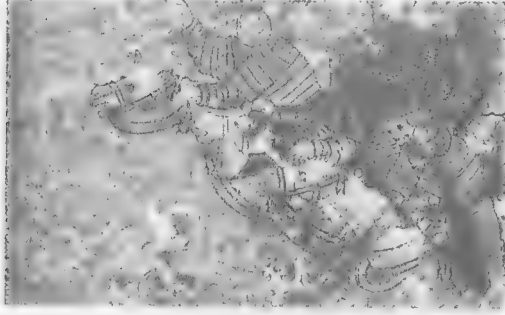
الأسد واللبؤة



(٣)

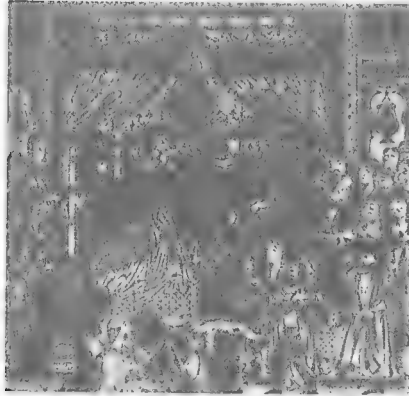
المغول

معاربو المغول يعبرون نهر جايهون.



(٤)

البكاء على الإسكندر الأكبر



(٥)

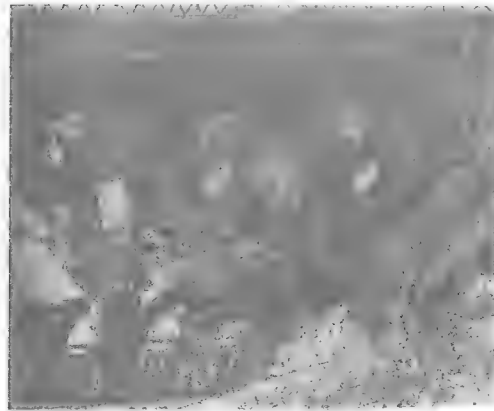
فيرودين يستقبل جثة ابنه

قام فيرودين بتقسيم مملكته على أبنائه الثلاثة، ويقوم ابنه تور وسليم؛ اللذان لم يرضهما قرار أبيهما في التقسيم؛ بقتل شقيقهم الأصغر إيريج غدرا. ويستقبل العجوز جثة أعز أبنائه بفزع شديد.



(٦)

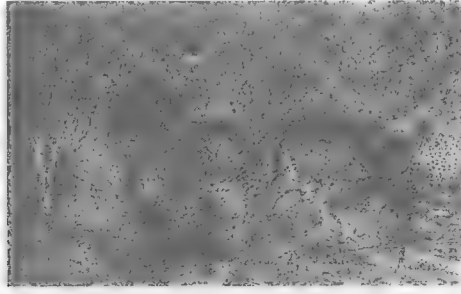
تقديم الهدايا إلى الشاه



(٧)

بهرام جور يقتل التتين

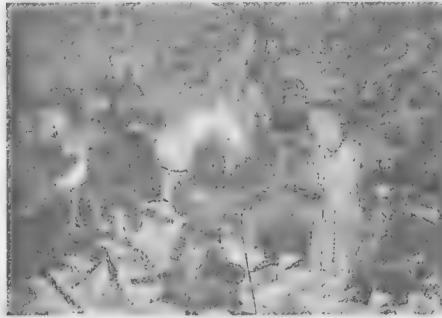
ذات مرة عندما كان بهرام يتبع أثر الحمار، وجد نفسه بالقرب من كهف يرقد بالقرب منه تتين هائل. وأدرك الشاه الغرض من إحضار الحمار له إلى ذلك المكان. وعندما قتل الشاه التتين ومزق جسده، وجد بداخله صغير الحمار حيا.



(٨)

أردوان أمام أردشير

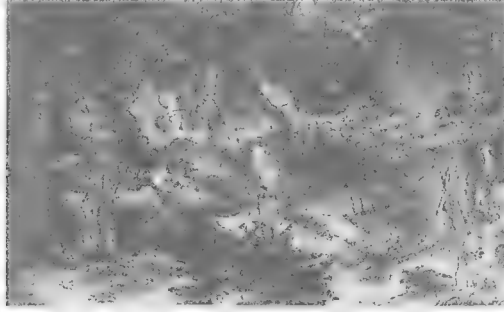
وقع أردوان آخر ملوك بارفان في أسر أردشير مؤسس الأسرة الساسانية الجديدة. وتعتبر المُنمنة عن المشهد الدرامي قبل إعدام أردوان.



(٩)

بهرام يقهر الوحش

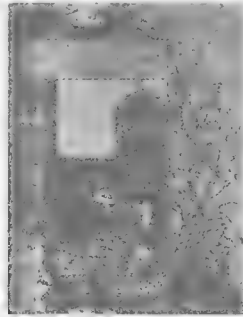
كان لبهرام العديد من المآثر البطولية. وتعد واحدة منهم انتصاره على الوحش- الأسد كابى الذى أثار الذعر فى كل أرجاء البلاد، وابتلع ابنة الأمير الصينى.



(١٠)

اللس المضايع

تسلق اللص سطح منزل أحد الأثرياء، وعندما شعر الثرى بوجود اللص بدأ يحكى لزوجته عن الطرق التى استخدمها عندما كان لصا. ففرح اللص وبدأ يكسر ما سمعه، فاحتضن حزمة من ضوء القمر كى يمسك بها ويهبط إلى داخل البيت، وسقط فوق رأسه على الأرض. وعندما أمسك به سيد المنزل وسأله عن كنيته. أجاب اللص قائلا: "أنا المضايع الساذج الذى يصدق ما يسمع دون تفكير".



(١١)

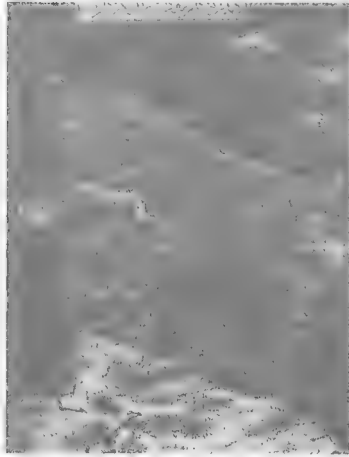
معركة مانوشيهـر ضد تور

قرر مانوشيهـر بن إيريج الانتقام لأبيه الذى قُتل غدرا بيد شقيقه الأكبر منه. واستطاع فى المعركة قتل تور عمه الأكبر.



(١٢)

زال فى رحلة صيد



(١٣)

شابور يصطحب فرحاد إلى شيرين

في سبيل توفير الحليب الطازج لشيرين، كان من الضروري حفر قناة من خلال الصخور لتربط بين القصر والمرعى، ومن أجل تنفيذ هذا العمل الجبار، دعا شابور البطل الأسطوري نحات الحجر البارع فرحاد للحضور إلى شيرين.



(١٤)

الإسكندر ومعلمه

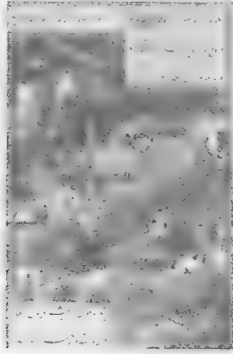
الإسكندر وهو يستمع لنصائح معلمه، وذلك قبل خروجه في حملة إلى الشرق.



(١٥)

الإسكندر يقيم سدا ضد الجوجيين والماجوجيين

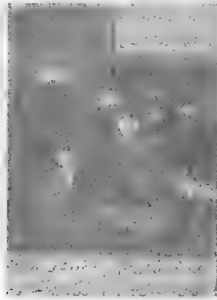
أثناء الحملة الرابعة، وجد الإسكندر أن الناس الذين يعيشون في
الجبال، يعانون من الغزوات البربرية للجوجيين والماجوجيين. فأقام لهم
متراسا لحماية السكان المسالمين من هذه الغارات.



(١٦)

الإسكندر عند نوشابا

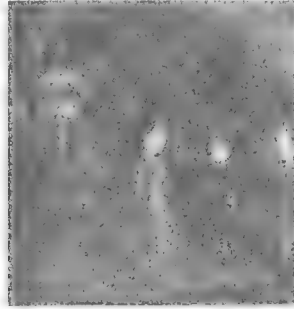
الإسكندر ذاهب إلى نوشابا، وهو في هيئة متأنقة، يقدم نفسه باعتباره سفيراً.
ويدخل إلى القصر بشجاعة مثل "الأسد المتمخطر"، وينسى نزع سيفه. وعندما خمدت
الملكة أن الواقف أمامها هو الملك المقدوني بنفسه، أمرت بإحضار صورة الإسكندر
المرسومة له منذ فترة طويلة، وأجبرته على الاعتراف بشخصيته الحقيقية.



(١٧)

فردوسی يقدم قصيدته إلى السلطان محمد

كما تحكى الأسطورة، فإنه عندما انتهى فردوسی من وضع قصيدته "شاه ناما"، قدمها إلى السلطان محمد غزناوى، الذى وعد بمنح الشاعر دينارا ذهبيا مقابل كل بيت من القصيدة. لكنه دفع له ستين ألف درهم فضى بدلا من الدنانير الذهبية.



(١٨)

مانوشيهر يعود من ساحة القتال

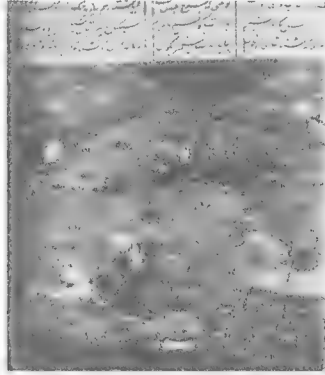
يواصل مانوشيهر الانتقام لوالده، فيقتل تور فى البداية، ثم يقتل شريكه سليم، ويعود منتصرا من المعركة.



(١٩)

رستم أمام زوهراب الميت

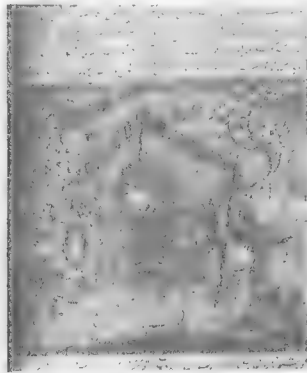
يواجه رستم شاباً في المعركة، ويقتله بعد صراع طويل. ولكنه يعلم أن الفتى القتل هو ابنه زوهراب، فيتملك الهلع منه، ويقوم بتمزيق ثيابه.



(٢٠)

رستم عند الشاه كاي كاوس

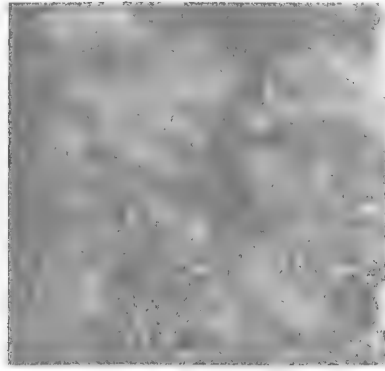
تعبّر المُنمّنة عن الموضوع التقليدي وهو استقبال الشاه للضيوف. فنرى الشخصية الرئيسية للقصيدة الشعرية البطل الأسطوري رستم، وهو جالس فوق مقعد ذهبي أمام شاه إيران كاي كاوس.



(٢١)

مقتل بيران

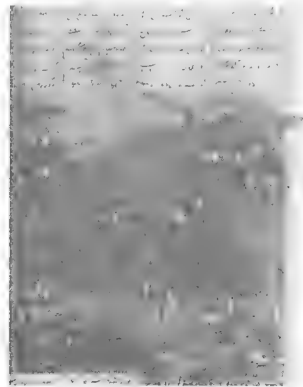
فى المعركة الحاسمة لبطل توران الباسل بيران، يقوم المحارب
الإيراني جول ديرز بمطاردة بيران، الذى يفقد سيفه ويلجأ إلى الجبال،
مفضلاً الموت عن حياة الهوان.



(٢٢)

معركة فير امورزا ضد بيخمين

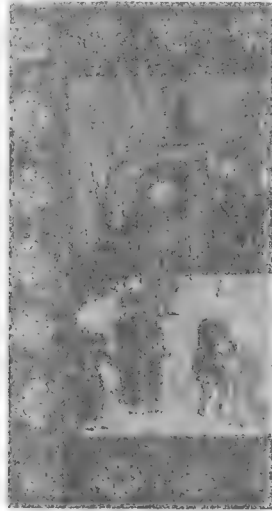
يناصب بيخمين بن إسفينديار العداء لرستم الذى قتل والده. وبعد موت
رستم يطارد ابنه فير امورزا، حتى ينجح فى قتله أخيراً فى ساحة المعركة.



(٢٣، ٢٤)

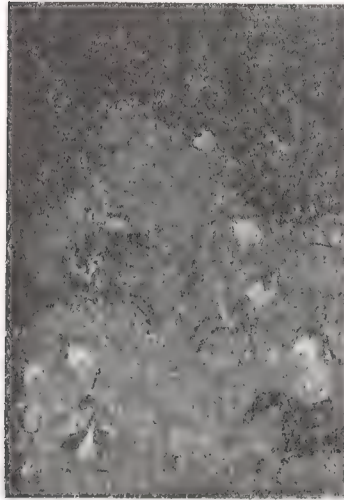
محاكمة كازى جاهان

لا ترتبط المُنمنمة الثنائية بمحتوى المخطوطة. ويعبر الرسم الأمامى عن إنزال العقاب على خادم البلاط كازى جاهان من قِبل وكيل الشاه تاهماسيب، المكرسة له المخطوطة.



(٢٥ ، ٢٦)

الشاه اليافع يقضى وقت الراحة فى الجبال.
ممارسة لعبة تشوجان.



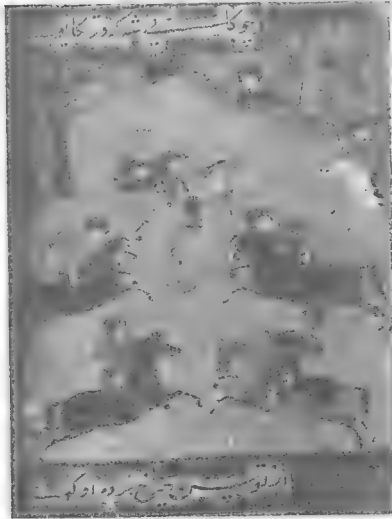
(۲۷)

ممارسه لعبة تشوجان.



(۲۸)

ممارسه لعبة تشوجان.



(٢٩)

اجتماع الشاه



(٣٠)

الإسكندر عند نوشابا

بعد فضح هوية الإسكندر الذي قدم نفسه باعتباره سفيراً، أقامت نوشابا وليمة فاخرة على شرفه. ووضعوا أمامه أقداحاً ذهبية مطعمة بالأحجار الثمينة. وعندما أعلن للملكة أن كل ذلك غير قابل للأكل... "ضحك القمر وقالت بلباقة: لو أنك لم تأخذ في الفم بذوراً ثميناً، فلماذا تسعى للخيرات التي لا تحتاجها، وتقدم طوال الوقت على دخول حروب غير ضرورية؟"



(٣١)

الإسكندر وراعى الغنم

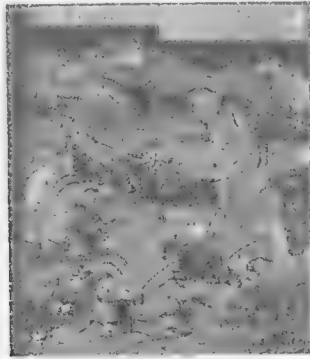
كان الإسكندر مغموما لمرض محبوبته. وأراد أن يسرى عن نفسه، فصعد إلى سقف القصر، وشاهد راعىا عجوزا. فأمر بإحضاره وطلب منه أن يقص عليه حكاية ما. وبعد أن اقترب العجوز من نهاية حكايته حول أحد الملوك ومحبوبته المريضة، أخبروا الإسكندر أن محبوبته قد تماثلت للشفاء.



(٣٢)

معركة الإسكندر ضد دارا

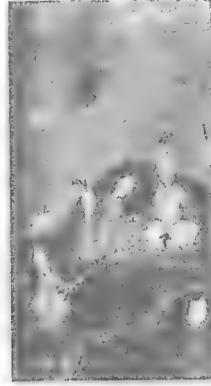
طالب دارا من الإسكندر دفع الجزية التي توقف عن سدادها. وكانت أولى المعارك فى مدينة الموصل دامية للغاية. واستطاع الإسكندر بالكاد الانجاة بحياته من الهجوم العنيف الذى شنّه دارا.



(٣٣)

الإسكندر عند خاجان

يقيم خاجان مأدبة فاخرة على شرف الإسكندر، ويجلبون إليه ثلاث
هبات قيمة: صقر صياد، وفرس أشهب، وجارية حسناء، وجميعهم يتسمون
بالقوة والشجاعة.



(٣٤)

مجلس أوجوز خان

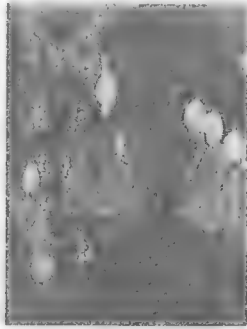
أقام أوجوز خان الأسطوري في خيامه الفاخرة مأدبة رائعة، دعا إليها
جميع أبنائه وأقربائه، وذلك بمناسبة انتصاره الظافر على أعدائه.



(٣٥)

مجلس جنكيز خان

في أوائل ربيع عام ١٢٠٦، أمر جنكيز خان ببناء عرش على تسع قوائم بيضاء، وأمر بانهقاد مجلس كبير، حيث تم إعلانه خانا (أميرا) عظيما. واتخذ لقبه الفخري "جنكيز خان"، واعتلى العرش على نحو احتفالي.



(٣٦)

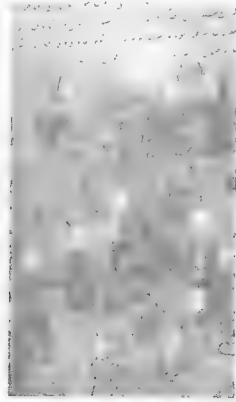
حوار الشاه مع الوزير



(٣٧)

المجلس الموسيقى فى الجبال

لا ترتبط المُنمنمة بالموضوع المكتوب الذى يحكى عن تعيين الملك لأحد أحفاده وهو تشاجاتايا. وقد جرى تناول المُنمنمة باعتبارها مشهدا فنيا من حياة البلاط للشاه اليافع.



(٣٨)

الشاه يستمع للموسيقى فى جناحه الصيفى



(٣٩)

مأدبة الخان هولاكو

بعد عبور نهر جايهون في شهر يناير لعام ١٢٥٦، استقر الخان هولاكو في مروج شابورجان، حيث قضى الشتاء بطوله هنا، وأمضى وقته في اللهو والمرح والولائم الفاخرة.

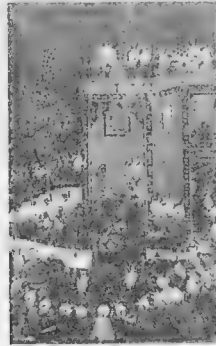


(٤٠)

المجلس المنعقد في

قصر سام ميرزا

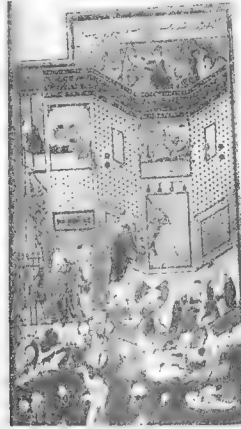
في المُنممة التي تعبر عن الغزل في قصيدة حافظ "لقد حل العيد الآن- موسم الأزهار، والرفاق للنبذ في انتظار"، جرى تصوير الموضوع التقليدي- المجلس الموسيقي في قصر سام ميرزا.



(٤١)

فى الميخانة

تُصور المُنممة بيتًا من غزل قصيدة حافظ: "حمل الملاك برقة قدح
المتعة، ليصب منه ما تبقى، من الماء الرائق الشفاف، على وجه الحورية
والجنية الجميلة". لكن تناول الموضوع الأدبى قد جرى باعتباره مشهدا
للعريضة الطائشة، وحفل السمر العاصف.



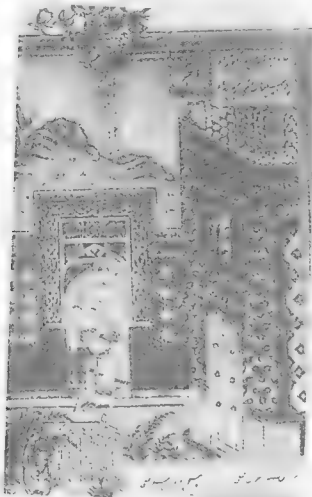
(٤٢)

فى المدرسة



(٤٣)

حوار الدرويش مع مربى الحمام



(٤٤)

لقاء الشاه مع الدرويش

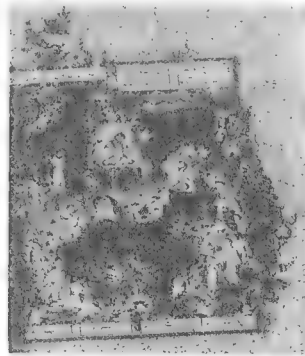
هرب الظبي من مطاردة الشاه إلى الدرويش، وركع أمامه يطلب منه الحماية من الصياد.



(٤٥)

كيامورس يعلم الناس

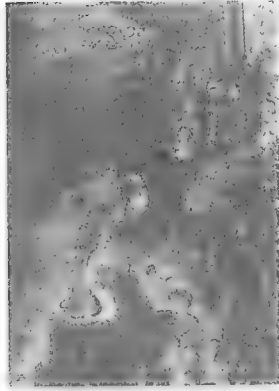
تقول الأسطورة، إن كيامورس كان أول ملكا على إيران يضع النظام على الأرض، ويعلم الناس أصول الحياة، وصنع الثياب من جلد الوحوش. وطبقا للتقاليد المعمول بها، يجرى تصويره في هيئة المرشد المعلم الذي يلتف من حوله الناس والحيوانات.



(٤٦)

كيامورس يعلم الناس.

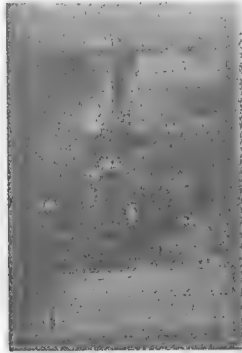
مقطع.



(٤٧)

فردوسى وشعراء البلاط

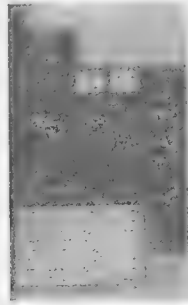
ذات يوم جلس الشعراء العظماء: أونيسورى، وفردوسى، وأسودى
خلف مائدة بسيطة لتناول الطعام، وقرروا التبارى فى فن وضع الشعر. وفى
تلك اللحظة شاهدوا غريباً، فسألوه أن يحكى عن نفسه، وعن هويته، وإمكانية
أن يشترك معهم فى التبارى.



(٤٨)

معركة كى خوسروف ضد أفراسياب

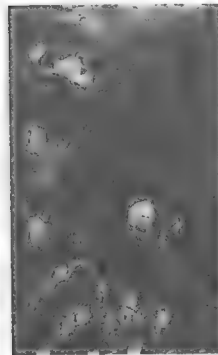
القوات الإيرانية بقيادة كى خوسروف، والبطل الأسطوري رستم، يدفعون إلى الهرب قوات توران التى يترأسها أفراسياب. وهذا المشهد من أحداث الصراع بين إيران وتوران يعد مشهدا تقليديا، يكرر فى جميع مخطوطات "شاه ناما" تقريبا.



(٤٩)

معركة كى خوسروف ضد أفراسياب.

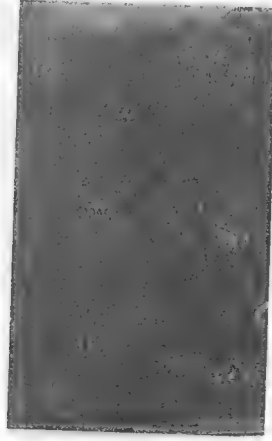
مقطع



(٥٠)

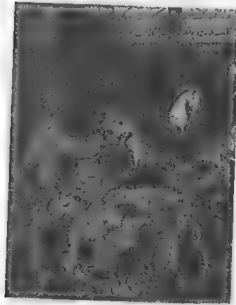
ابنة خافتاد والغزلان

تصور المُنمنمة "حكاية خافتاد والدودة"، وتحكى عن كيفية مساعدة الدودة للغزال الصغير، وابنة خافتاد، وما أدى إليه هذا الأمر بعد ذلك.



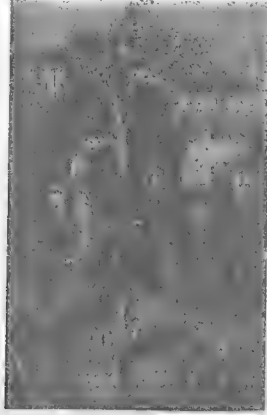
(٥١)

معركة تاهموراس ضد الشياطين



(٥٢)

تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف



(٥٣)

تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف

مقطع



(٥٤)

نوشيروان يستمع لحوار البومتين

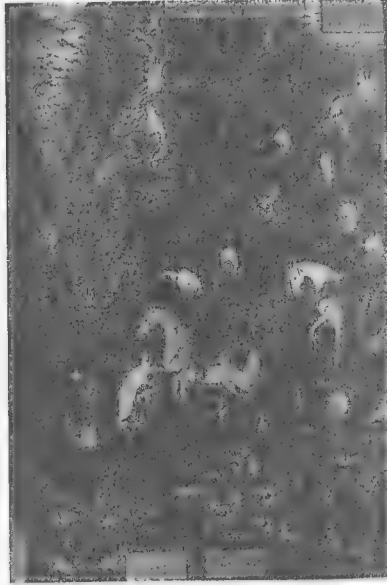
من فوق الأطلال المهدامة يصادف نوشيروان مع الوزير بومتين تتحاوران. وعندما سأل الملك عن موضوع الحوار بينهما، أجاب الوزير أن إحدى البومتين سوف تزوج ابنتها، وأنها تطالب مقابل ذلك بعض القرى المحطمة. فأجابت الأخرى عليها: "ما هذا الذي تقولينه؟ انظري حولك كي ترى كم دمرنا الشاه! فإلى متى ننتظر مع ظلمه وجبروته؟ يمكننى منحك مائة ألف حطام وحطام".



(٥٥)

السلطان سانجار والعجوز

تقوم إحدى العجائز باعتراض طريق السلطان السلجوقي سانجار فى أثناء عبوره، وتمسك بذيل ردائه، وتشكو له من الأذى الذى لحق بها من طغاة الشاه.



(٥٦)

التبارى بين الحكيمين

كان على الطبييين التبارى فى الإعداد الدقيق للسم. فأعطى أحدهم
لخصمه حبة من السم القاتل، أما الآخر فأعطاه زهرة تم قطفها للتو.

"قتملك الرعب منه أمام هذه الزهرة،

وسقط الخصم بلا حراك بسبب الزهرة.

وهكذا قضى السم على الشوكة

وسقط الذى تملكه الرعب ميتا من الزهرة".



(٥٧)

شابور يعرض على شیرین صورة خوسروف

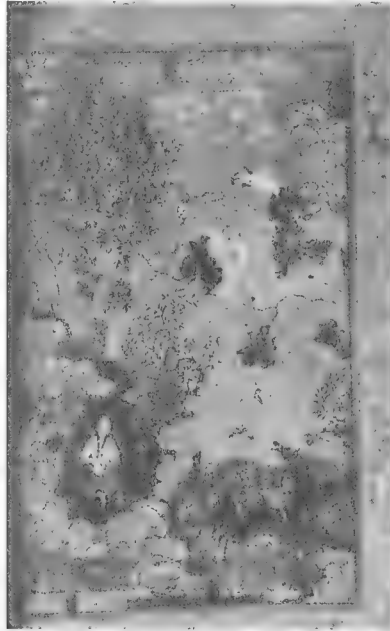
يلقى شابور في البستان بصورة خوسروف أمام شیرین، وذلك في أثناء تريضها مع صديقاتها. وعندما شاهد انطبعا جيدا لدى شیرین إزاء صورة الفتى الرائع، خرج من مكنه مقتربا من شیرین، ليحكى لها كل شيء حول خوسروف وعشقه لشیرین.



(٥٨)

خوسروف يشاهد شیرین وهی تستحم

یسافر خوسروف إلى باردا وهو یحلم بقاء شیرین، بینما تسافر هی إلى میداین. وأثناء الطریق قررت الحسناء التوقف للراحة والاستحمام. وفی هذا الوقت وصل خوسروف إلى النبع، لكنه لم یر وجه شیرین، وهی لم تخمن أنه خوسروف، ثم افترق الحبیان دون أن یتعرفا على بعضهما البعض.



(٥٩)

تتويج خوسروف على العرش

عرف خوسروف عن موت أبيه لاحقا في باردا، وذلك عندما كان في ضيافة الملكة ميخين بانو. فأسرع من فورهِ عائدا إلى ميدين، حتى لا يُحرَم من عرش أجداده، وهناك تم تتويجه على العرش.



(٦٠)

خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات الجوارى

يثير بهرام تشوبين انتفاضة. ويبحث خوسروف مرة أخرى عن
الهارب في باردا. فيلتقى العاشقان أخيراً. ويستمتعان بالصيد وممارسة لعبة
تشوجان، وبالموسيقى والغناء، والاستماع لحكايات الجوارى.



(٦١)

خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد

يعصف الحزن بخوسروف لفراق شيرين، فيقيم وليمة ضخمة. ولكنه لم ينجح في نسيان حزنه، ولم يفلح النبيذ في تخفيف همومه. ولم يخفف قليلا من كربه سوى صموت الغناء، والموسيقى الساحرة المنسابة من آلة الباربيد الأسطورية.



(٦٢)

المتسولة تصطحب المجنون إلى ليلي

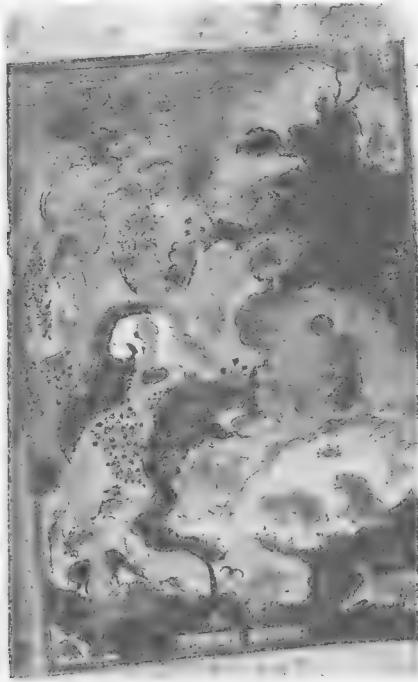
ينطلق المجنون فى الطريق الذى سارت به الرحالة ليلي، فيقابل
عجوزا تسوق رجلا مكبلا بالأغلال. وعرف أنهما يتسولان الصدقات بهذه
الوسيلة. فيطلب من العجوز ربطه بالأغلال، والذهاب به مكبلا إلى خيمة
ليلي.



(٦٣)

المجنون فى الصحراء

المجنون فى الصحراء وقد اختل عقله تماما. والتفت من الوحوش البرية، وصارت تعيش بالقرب منه دون أن يقترب إحداهما من الآخر. ولا يجرؤ أحد على الاقتراب من المجنون لخوفهم من الوحوش المفترسة.



(٦٤)

بهرام جور وفاتن فى رحلة صيد

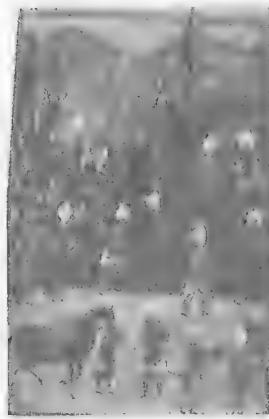
ذات مرة أراد بهرام جور أن يعرض فنه أمام الحسناء فاتن، وهما فى رحلة صيد. فقالت الفتاة متقدة الذهن: "عليك أن تخطط حافر الحمار الوحشى بالأذن الرفيعة، وذلك حتى أنبهر ببراعتك". وأدرك الشاه حيلة الحسناء متقلبة الأهواء، وقام بتلبية رغبتها بلباقة.



(٦٥)

ظهور الملك الأعظم ليوسف

استمع يوسف لطلب زوليخا، ولم يستطع الإجابة "بنعم"، أو: "لا". وانتظر أن تفتح السماء أبوابها، حتى ظهر له الملك الأعظم وقال: "أيها الشاه المبجل، إن الله المعظم يرسل لك بتحياته، وقد سمع بالطلب الخاضع لزوليخا، وسوف يزفك إلى السماء".



(٦٦، ٦٧، ٦٨)

المأدبة

تصور المُنمنمة الثنائية الموضوع الشائع على نطاق واسع في المُنمنمات الشرقية، من قصيدة "خوسروف وشيرين" لنظامي. لكن تصوير المجلس الموسيقي لخوسروف قد تم تناوله باعتباره مشهداً من مشاهد الحياة اليومية في البلاط للرسام المعاصر لها.



(٦٩)

لقاء الناسك والثرى

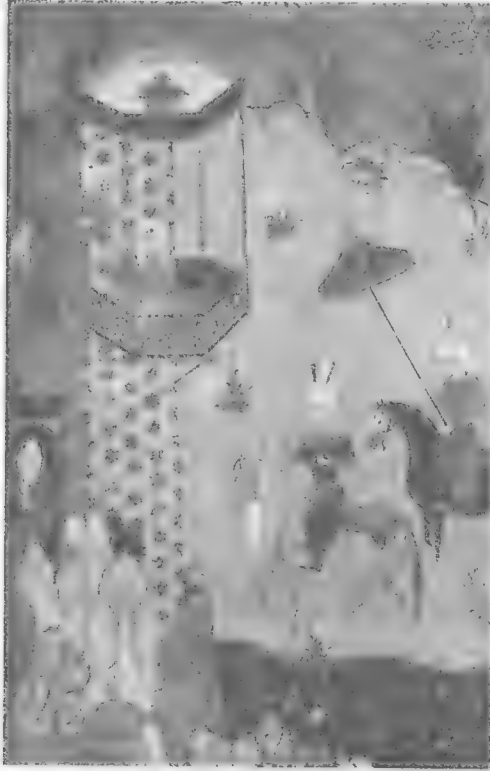
ذات مرة تقابل رجل دين ناسك مع شاب ثرى يافع متغطرس، وأخبره
أن الفخر بالثراء والأبهة لا يعنى شيئاً، لأنهما لا يمكنهما طمس الحقارة
الروحية.



(٧٠)

خوسروف عند قصر شیرین

ذات مرة كان خوسروف بالقرب من قصر شیرین. فذهب متجها إلى بوابة القصر. لكن البوابات ظلت مغلقة أمام الشاه. ودون أن تخرج من قصرها وقفت شیرین تشرح للشاه أنها لا تستطيع استقباله، حيث إن مثل هذا الأمر يمكن أن يلقى بظلاله على سمعتها. وبعد نقاش طويل رحل الشاه.



(٧١)

فرحاد فى قصر شيرين

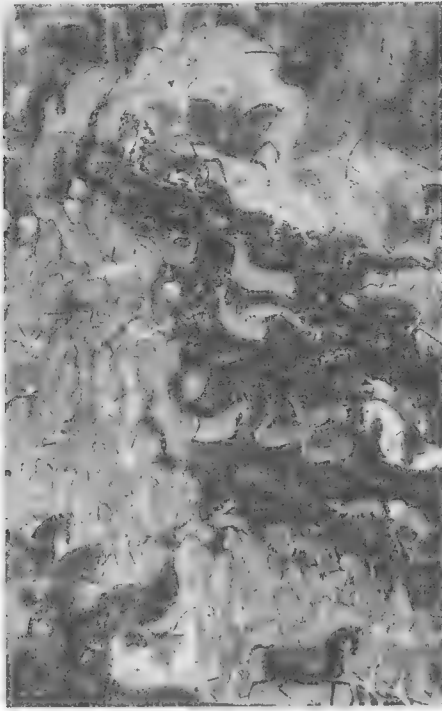
تقوم شيرين بدعوة فرحاد إلى مأدبة تقيمها له، وذلك كي تكلفه بحفر القناة. وتسأله فى أثناء الشرب عن أصله. ويحكى فرحاد؛ ابن الخان الصينى؛ عن أصله وماضيه.



(٧٢، ٧٣، ٧٤)

الشاه فى رحلة صيد

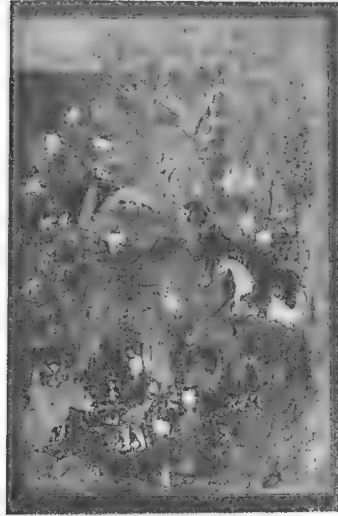
هذه المُنمنمة الثنائية زاهية الألوان على نحو فريد، لا ترتبط بالنص، لكنها وُضعت فى المخطوطة باعتبارها صورة فى الواجهة، تعبر عن تناول الكلاسيكى لمشهد من مشاهد الصيد، باعتباره نوعاً من أنواع التسلية واللهو الظريف لرجال البلاط. ويتسق الرسم بمهارة مع التصوير الصادق لمختلف تفاصيل الحياة اليومية.





الشاه في رحلة صيد

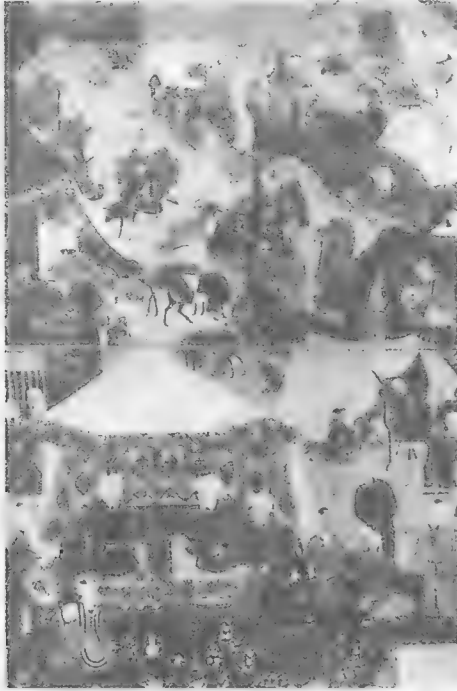
مقطع



(٧٥)

حياة الرُّحُل

مُمنمة مستقلة لا يتصل موضوعها بالمخطوطة، وعلى الرغم من أنها مكرسة لقصيدة "ليلي والمجنون"، وتصور مشهداً لعرس ليلي، فإن تصوير الموضوع الأدبي قد جرى على خلفية واسعة من مختلف المشاهد المعيشية لحياة الرُّحُل.



(٧٦)

مشاهد من الحياة الليلية للمدينة

مُتمنمة مستقلة لا يتصل موضوعها بالمخطوطة، وهى تصور لوحة ليلية لمربع سكنى كثيف للمدينة الشرقية، بتفاصيل حياته اليومية، ومشاهد متنوعة لحياة المدينة.



(٧٧)

شيرين في زيارة لفرحاد

عندما تأكد خوسروف أنه لن يستطيع شراء تنازل فرحاد عن شيرين،
لجأ خوسروف إلى وسائل المكر والدهاء: فلو استطاع فرحاد شق الطريق
عبر جبال بيسوتون، فسوف يتنازل عن شيرين. ويشرع فرحاد في العمل.
وتتفتت الصخور وتتكسر الأحجار تحت ضربات معاوله، وعندما تسمع
شيرين عن عمله الجبار، تبدى رغبته في رؤية البطل بأقرب فرصة،
وتسافر إلى بيسوتون.



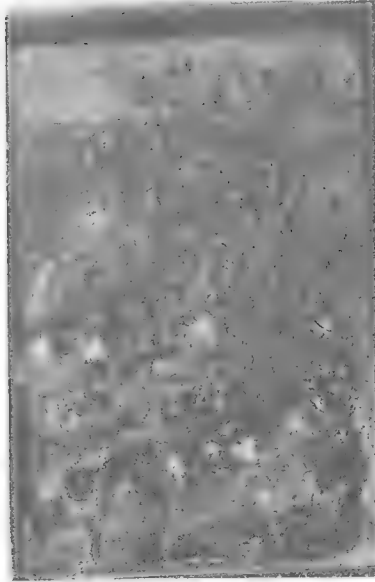
(٧٨)

الشاه فى رحلة صيد



(٧٩)

الراحة أثناء الصيد

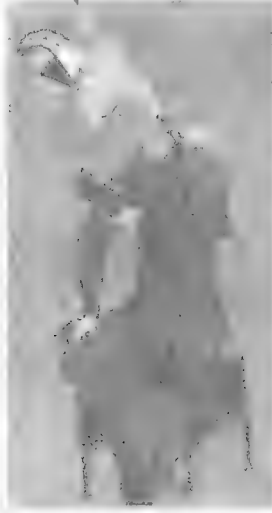


(٨٢، ٨١، ٨٠)

المجلس الموسيقى فى الجناح الصيفى

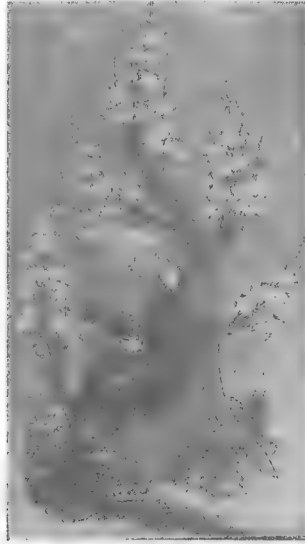


شاب يقرأ في كتاب



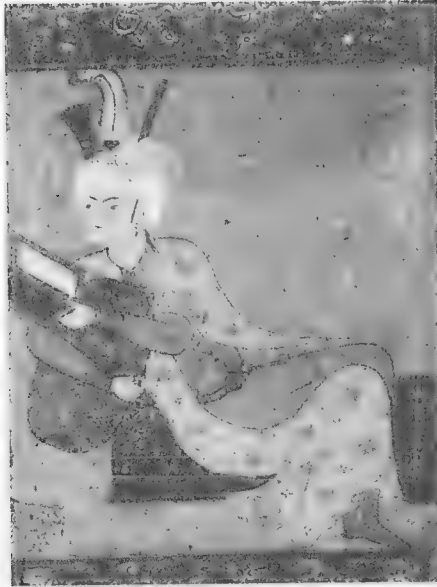
(٨٣)

شاب يقرأ في كتاب عند شجرة مزهرة



(٨٤)

شباب يافع يحمل كتابا



(٨٥)

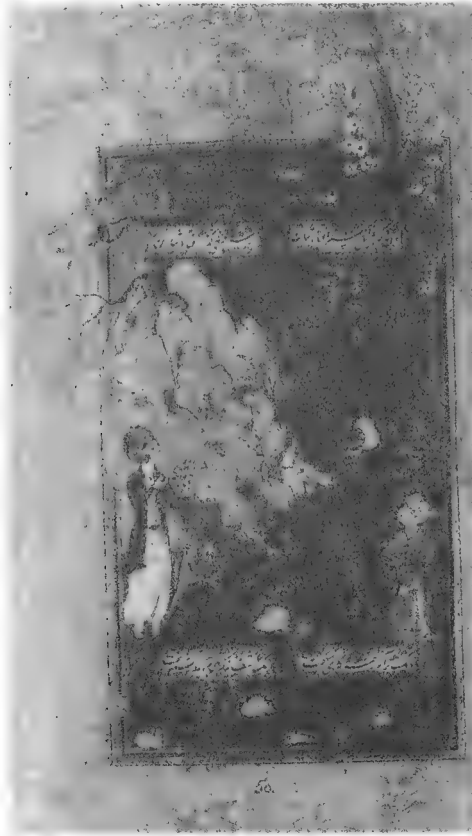
الشاه يحمل الصقر



(٨٦)

تحقيق السلحفاة

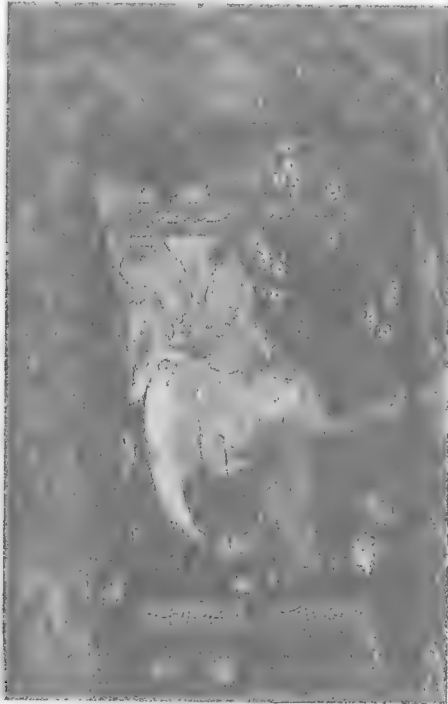
تحمل المُنمنمة عنوانا يقول: "حول فائدة وحكمة الكلمات المنطوقة". كانت السلحفاة تحلم بالطيران. وذات مرة حملها البط وطار بها محلقا فى السماء. لكن السلحفاة أرادت أن تقفز بنفسها، وصرخت كي يراها الجميع وهى تطير، فسقطت هاوية على الأرض.



(٨٧)

لقاء العجوز بالحسناء الشابة

قابل العجوز امرأة بديعة الجمال تضع طرحة تغطي رأسها، وطلب
منها أن تبادله الحب. لكن المرأة سخرت منه قائلة بأنها لم تعد شابة، وأن
الشيب كسا رأسها. فتجمد العجوز على الفور لدى سماعه كلماتها. حينئذ
أزاحت المرأة الطرحة عن رأسها، لتكشف عن وجهها البديع، وشعرها
الرائع.



(٨٨)

الشاعر والثرى

كان الشاعر الذى يُدعى لاجارى (أى النحيل)، يتغنى ببداثة الثرى المعروف لديه. وذات مرة تعثر الثرى ووقع، فقال له الشاعر إن البدانة هى سبب جميع عذابه. وعندئذ تلاعب الثرى ببراعة بالألفاظ وأجاب أن سبب عذابه ليست البدانة، وإنما لاجارى.



(٨٩)

حوار الشاه إسماعيل

مع المبعوثين الأتراك

ارتدى المبعوثون الأتراك ثياب التجار، وحكوا للشاه إسماعيل، أن السلطان بيازيد؛ الذي هُزم أمام السلطان سليم؛ نادى عليهم للمثول أمامه وأمرهم قائلا: "اذهبوا إلى الشاه واطلبوا منه أن يرسل إلى ١٥٠٠ تومان ذهبي".



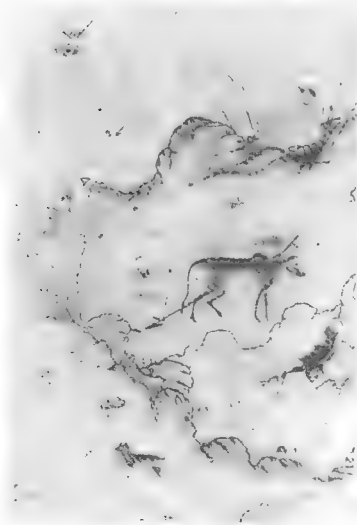
(٩٠)

لقاء المبعوثين



(٩١)

مشاهد من الحياة الريفية



(٩٢)

العجوز راكبا بغله



(٩٣)

صورة الشاه تاهماسيب



مصادر الصور

- ١ فارجا فى الأسر
الرسام عبد المؤمن محمد الهوين. "فارجا
وجيولشا"، أوائل القرن ١٣، إسطنبول، متحف
توبكابا، H.841.
- ٢ الأسد واللبؤة
"منافع الحيوان"، ابن باهتوشى، عام ١٢٩٨،
نيويورك، مكتبة مورجان، M.500.
- ٣ العبور
"جامع التواريخ" رشيد الدين، تبريز، عام ١٣١٨،
إسطنبول، متحف توبكابا، H.1653.
- ٤ البكاء على الإسكندر الأكبر
"شانه ناما" فردوسى، عام ١٣٣٠-١٣٤٠،
واشنطن، متحف فرير، رقم ٣٨,٣ ٢٨ ٢٥٥ سم.
- ٥ فيرودين يستقبل جثة ابنه
نفس المخطوطة السابقة.
- ٦ تقديم الهدايا إلى الشاه
نفس المخطوطة السابقة.
- ٧ بهرام جور يقتل التنين
نفس المخطوطة السابقة، من مجموعة بورجيرس،
باريس.
- ٨ أردوان أمام أردشير
نفس المخطوطة السابقة، من مجموعة ج. فيفيرا،
باريس

- ٩ بهرام يقهر الوحش
نفس المخطوطة السابقة، كمبريدج، متحف الفنون،
قطع ١٤,٥*٣٠ سم.
- ١٠ اللص المخادع
كاثيلة ومنة، تبريز، عام ١٣٦٠-١٣٧٤،
إسطنبول، مكتبة الجامعة. H.1422، ل ٢٤؛
٣٢,٥*٣.
- ١١ معركة مانوشيهير ضد تور
تبريز، عام ١٣٧٠، إسطنبول، متحف تويكابا،
ألبوم H.2153، ل ١٠٢؛ ٣٨,٥*٣٤ سم.
- ١٢ زال في رحلة صيد
تبريز، عام ١٣٧٠، إسطنبول، متحف تويكابا،
ألبوم H.2153، ل. ٦٥٦؛ ٢٦*١٩,٥ سم.
- ١٣ شابور يصطحب فرحاد إلى شیرين
خوسروف وشيرين، نظامي. تبريز، عام ١٤٠٥-
١٤١٠، واشنطن، معرض فريز، رقم ٣١,٣٤،
٢٧,٣*١٦,٥ سم.
- ١٤ الإسكندر ومعلمه
"إسكندر ناما" أهويدي. عام ١٥٢٣، ليننجراد،
المكتبة الحكومية العامة، د. ٥٦٥، ل ٢٨.
- ١٥ الإسكندر يقيم سدا ضد الجوجيين والماجوجيين
نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٠٨.
- ١٦ الإسكندر عند نوشابا
نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٣٨.

- ١٧ فردوسي يقدم قصيدته إلى السلطان محمد
"شاه ناما" فردوسي، تبريز، عام ١٥٢٤، ليننجراد،
إ.ن. أ، د-١٨٤، ل. ٥. ١٤*١٥ سم.
- ١٨ مانوشيهر يعود من ساحة القتال
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٣، ١٤، ٥*١٧ سم.
- ١٩ رستم أمام زوهراب الميت
نفس المخطوطة السابقة، ل. ١١٦. ١٤، ٥*١٦ سم.
- ٢٠ رستم عند الشاه كاي كاوس
نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٣٣. ١٤، ٥*١٦ سم.
- ٢١ موت بيران
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٥١، ١٥*١٦ سم.
- ٢٢ معركة فيرامورزا ضد بيخمين
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٦٠. ١٤، ٥*٢٠ سم.
- ٢٣-٢٤ محاكمة كازي جاهاان
"جوى تشوجان" عارف. تبريز عام ١٥٢٤-١٥٢٥،
ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٤١، ل.
أب-٢.
- ٢٥ الشاه اليافع يقضى وقت الراحة في الجبال
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٨، ١٠*١٣، ٥ سم.
- ٢٦ ممارسة لعبة تشوجان
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٦. ١٠، ٤*١٣، ٨ سم.

٢٧	ممارسة لعبة تشوجان
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٦، ١٠،٥*١٤ سم.
٢٨	ممارسة لعبة تشوجان
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٨. ٩،٤*١٤،٥ سم.
٢٩	اجتماع الشاه
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ٥٣. ١٠،٥*١٤ سم.
٣٠	الإسكندر عند نوشابا
	"خمسة" نظامي. تبريز، نهاية القرن ١٥ - أوائل القرن ١٦، إسطنبول، متحف توبكبابا، H.762.
٣١	الإسكندر وراعى الغنم
	نفس المخطوطة السابقة.
٣٢	معركة الإسكندر ضد دارا
	"خمسة" نظامي. تبريز، عام ١٥٢٥، نيويورك، متحف متروبوليتان، رقم ١٣٢٨٨٧، ل. ٢٧٩، ٣٩،٥*٢٢،٥.
٣٣	الإسكندر عند خاجان
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٢١.
٣٤	مجلس أوجوز خان
	"جامع التواريخ" رشيد الدين، تبريز، عام ١٥٢٨ - ١٥٢٩، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٢٨٩، ل. ٨.
٣٥	مجلس جنكيز خان
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ٩٥.
٣٦	حوار الشاه مع الوزير
	نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٨٢.

المجلس الموسيقى فى الجبال	٣٧
نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٨٨ ب.	
الشاه يستمع للموسيقى فى جناحه الصيفى	٣٨
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٢٢.	
مأدبة الخان هولاکو	٣٩
نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٤١.	
المجلس المنعقد فى قصر سام ميرزا	٤٠
لرسام السلطان محمد. "ديوان" حافظ. عام ١٥٣٠، باريس، مجموعة ل. كارتیه.	
فى الميخانة	٤١
لرسام السلطان محمد. نفس المخطوطة السابقة.	
فى المدرسة	٤٢
"الشاه والدرويش" هلالى. عام ١٥٣٧-١٥٣٨، لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٥٩، ل. ١٠، ١٠، ٩، ١٢* سم.	
حوار الدرويش مع مربي الحمام	٤٣
نفس المخطوطة السابقة. ل. ١٧، ١٢*٩ سم.	
لقاء الشاه مع الدرويش	٤٤
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٦، ١٢*٥ سم.	
كيامورس يعلم الناس	٤٥
"شاه ناما" فردوسى. تبريز، عام ١٥٣٧، نيويورك، متحف متروبوليتان، ل. ٢٠.	
كيامورس يعلم الناس	٤٦
مقطع.	
فردوسى وشعراء البلاط	٤٧
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧.	

- ٤٨ معركة كى خوسروف ضد أفراسياب
نفس المخطوطة السابقة.
- ٤٩ معركة كى خوسروف ضد أفراسياب
مقطع.
- ٥٠ ابنة خافتقاد والغزلان
نفس المخطوطة السابقة. الرسام دوست محمد، ل.
٥٢١ ب.
- ٥١ معركة تاهموراس ضد الشياطين
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٣ ب.
- ٥٢ تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٣٨.
- ٥٣ تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف
مقطع.
- ٥٤ نوشيروان يستمع لحوار البومتين
الرسام "مير مسافر. "خمس"، نظامى. تبريز، عام
١٥٣٩-١٥٤٣، لندن، المتحف البريطانى. OR
2265، ل. ١٥.
- ٥٥ السلطان ساتجار والعجوز
الرسام السلطان محمد (?). نفس المخطوطة
السابقة. ل. ١٨.
- ٥٦ التبارى بين الحكيمين
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٦.
- ٥٧ شابور يعرض على شيرين صورة خوسروف
الرسام ميرزا على. نفس المخطوطة السابقة. ل.
٤٨.

- ٥٨ خوسروف يشاهد شيرين وهي تستحم
الرسام السلطان محمد. نفس المخطوطة السابقة.
ل. ٥٣. ٦، ١٩، ٢٩ سم.
- ٥٩ تتويج خوسروف على العرش
الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل.
٦٠.
- ٦٠ خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات
الجواري
الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل.
٦٦.
- ٦١ خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد
الرسام ميرزا علي. نفس المخطوطة السابقة. ل.
٧٧.
- ٦٢ المتسولة تصطحب المجنون إلى ليلى
الرسام ميرزا سيد علي. نفس المخطوطة السابقة.
ل. ١٥٧.
- ٦٣ المجنون في الصحراء
الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل.
١٦٦.
- ٦٤ بهرام جور وفاتن في رحلة صيد
الرسام مظفر علي. نفس المخطوطة السابقة.
ل. ٢١١.
- ٦٥ ظهور الملاك الأعظم ليوسف
الرسام ميرزا سيد علي (٩). يوسف وزوليخا،
تبريز، عام ١٥٤٠، دوبلين، مكتبة تشيستيرا بيتي
بيرس ٢٥١، ل. ١٥١، ١٤، ٢٢ سم.

- ٦٦-٦٧-٦٨ المأدبة
الرسام ميرزا على، منمنمة ثنائية لا ترتبط
بموضوع المخطوطة. تبريز، أربعينيات القرن
١٦، "ليفايخ" أ. جامي، عام ١٥٧٠-١٥٧١،
ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٢٥٦، د. ل.
أ٢، ١٣*٢٦،٥ سم.
- ٦٩ لقاء الناسك والثرى
"صبحة الأبرار" أ. جامي، منتصف القرن ١٦،
ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٢٩، ل.
١٠٢، ٥*١٣،٥ سم.
- ٧٠ خوسروف عند قصر شیرين
أربعينيات القرن ١٦، "بنج غانج" خ. ديهلاوى.
عام ١٦٠٣-١٦٠٤، ليننجراد، المكتبة الحكومية
العامة، ب ن س. ٢٦٧، ل. ٨٩٦، ٤*١٦،٦ سم.
- ٧١ فرهاد فى قصر شیرين
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧٥، ١٦*٢٤ سم.
- ٧٢ - ٧٣ الشاه فى رحلة صيد
الرسام السلطان محمد. منمنمة ثنائية لا ترتبط
بموضوع المخطوطة، تبريز، أربعينيات القرن
١٦، "سلسلة الذهب" جامي. أردابيل، عام ١٥٤٩،
ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٣٩، ل.
ل. اب-أ٢، ٢١*٣١،٧ سم.
- ٧٤ الشاه فى رحلة صيد
مقطع.

- ٧٥ حياة الرجل
الرسام مير سيد على. أربعينيات القرن ١٦،
منمنمة ثنائية مستقلة لا ترتبط بموضوع
المخطوطة، كمبريدج، متحف جامعة هارفارد،
رقم ١٥٩٨ ٧٥؛ ٢٧،٧*١٩ سم.
- ٧٦ مشاهد من الحياة الليلية للمدينة
الرسام مير سيد على. أربعينيات القرن ١٦،
منمنمة ثنائية مستقلة لا ترتبط بموضوع
المخطوطة، كمبريدج، متحف جامعة هارفارد،
٢٧،٧*١٩ سم.
- ٧٧ شيرين في زيارة لفرهاد
النصف الأول من القرن ١٦، المنمنمة من ألبوم
إسطنبول، متحف توبكابا. م. ٢١٦١، ل. ٩٧؛
٢٧*١٨ سم.
- ٧٨ الشاه في رحلة صيد
مدرسة تبريز، أربعينيات القرن ١٦، المنمنمة من
ألبوم لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٨٩،
ل. ٦٣ ب، ٣١*٢٠،٥ سم.
- ٧٩ الراحة أثناء الصيد
مدرسة تبريز، ستينيات القرن ١٦، المنمنمة من
ألبوم لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٨٩،
ل. ٦٤، ٣١*٢٢،٥ سم.
- ٨٠ - ٨١ المجلس الموسيقي في الجناح الصيفي
مدرسة تبريز، خمسينيات القرن ١٦، "ديوان"
مانى. عام ١٥٥٤، لينجراد، المكتبة الحكومية
العامة، د. ٤٦٧، ل. ل. اب-١٢، ١٥،٥*١٥ سم.

- ٨٢ شاب يقرأ فى كتاب
الرسام السلطان محمد (؟). أربعينيات القرن ١٦،
المُمنمة من ألبوم ليننجراد، المكتبة الحكومية
العامة، د. ٤٨٩، ل. ٨٣.
- ٨٣ شاب يقرأ فى كتاب عند شجرة مزهرة
مدرسة السلطان محمد. أربعينيات القرن ١٦،
المُمنمة من ألبوم ليننجراد، المكتبة الحكومية
العامة، د. ١٤٨، ل. ٧٠.
- ٨٤ شاب يافع يحمل كتابا
الرسام السلطان محمد (؟). أربعينيات القرن ١٦،
باريس، من مجموعة ج. جيفيرا، ١٣*١٥،٥ سم.
- ٨٥ الشاه يحمل الصقر
مدرسة السلطان محمد. أربعينيات القرن ١٦، من
مجموعة بيجنان، ٩*١٧،٥ سم.
- ٨٦ تحليق السلحفاة
مدرسة قزوين. "تحفة الأبرار". أ. جامى،
سبعينيات القرن ١٦، ليننجراد، المكتبة الحكومية
العامة، د. ٤٢٦، ل. ٥٠، ٩*١٦،٥ سم.
- ٨٧ لقاء العجوز بالحسناء الشابة
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٤، ٥*١٦،٧ سم.
- ٨٨ الشاعر والثرى
نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧٤، ١٠*١٧ سم.
- ٨٩ حوار الشاه إسماعيل مع المبعوثين الأتراك
الرسام زين العابدين (؟)، مدرسة تبريز، النصف

الثاني للقرن ١٦، بإياز، عام ١٦٠١-١٦٠٢،
ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٣٠٢، ل.
٦٥.

٩٠ لقاء المبعوثين

الرسام على رزا التبريزي. مدرسة أصفهان،
أوائل القرن ١٧، نفس المخطوطة السابقة، ل.
٤٦٦.

٩١ مشاهد من الحياة الريفية

الرسام محمدى. عام ١٥٧٨، باريس، متحف
اللوفر، رقم ٧١١١، ٢٦٥١٦ سم.

٩٢ العجوز راكبا بغله

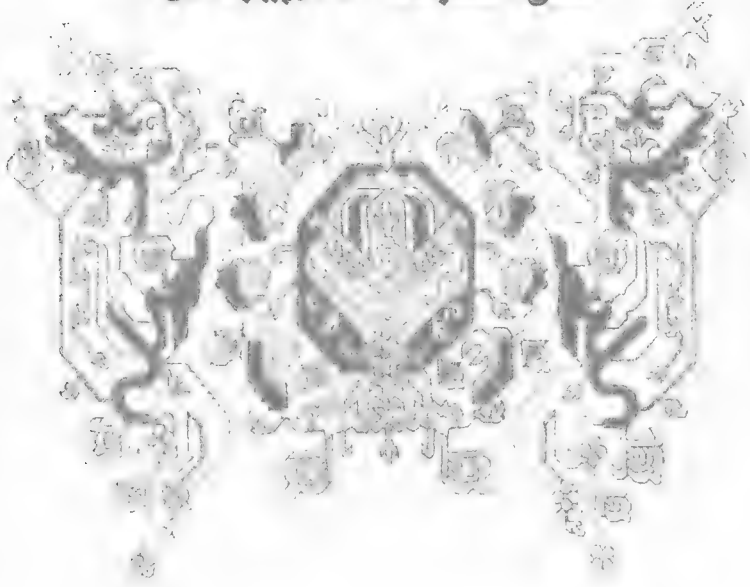
الرسام صادق بك أفشار. نهاية القرن ١٦ - أوائل
القرن ١٧، باريس، المكتبة القومية، ١٦٥٦ سم.

٩٣ صورة الشاه تاهماسيب

الرسام السلطان محمد. أربعينيات القرن ١٦،
إسطنبول، متحف توبكبابا، "موراك". ن. ٢١٥٤،
ل. ١٤٦، ٣٥٥٢٤ سم.

الجزء الثاني

فن السجاد الأذربيجاني



تأقيفا روي سيف الدين

المقدمة

فى تاريخ حضارات الشعوب يتمتع كل شعب بمجال من مجالات الفنون، يعكس من خلاله عالمه الروحى الثرى، ويجسد عبره الملامح الأصيلة المميزة له، وذلك من حيث الإدراك والنظرة إلى العالم والرؤية الجمالية والفلسفة الحياتية. وبالنسبة للشعب الأذرى فإن مثل هذا النوع من الفنون هو فن صناعة السجاد. ويمكن القول - دون أية مبالغة - إنه عبر آلاف السنين عاش الزرّاع والرعاة فى أذربيجان من سكان المدن والقرى، حيث وُلدوا وقضوا حياتهم وماتوا فوق السجاد. وكان السجاد ومنتجاته يمثل سمة مميزة لحياتهم. ولم يكن هذا الأمر من قبيل المصادفة، فإن غزل السجاد كان معروفا لدى العديد من الشعوب، وأصبح ذا منفعة من حيث قيمته، وبالإضافة إلى ذلك فقد كان يجسد منذ أعماق الأزمنة روعة الانسجام والإيقاع والألوان. غير أنه من الضرورى النظر هنا إلى شكل الظروف الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية المحددة، التى ساعدت كى تصبح الانطلاقة الفنية فى صناعة السجاد هى السائدة، وتكتسب قيمتها الجمالية، حتى تحولت إلى فن أصيل يعكس جوهر الفلسفة الشعبية ذات الطابع القومى بصورة شاملة.

ومن هذا الجانب، فإن كل هذه الظروف المتضافرة تمثلت - لحسن الحظ - فى أذربيجان^(١)، حيث تقع الجبال الشاهقة، والمروج الجبلية،

(١) تقع أراضي أذربيجان التاريخية من الشرق فى القوقاز ومن الشمال الغربى لإيران. وتبلغ مساحتها ٢٢١,٦ ألف كم^٢، ويبلغ عدد السكان حوالى ٣٠ مليوناً. أما أراضي جمهورية أذربيجان المعاصرة فتبلغ ٨٦,٦ ألف كم^٢، ويصل عدد السكان إلى أكثر من ٧ ملايين نسمة. وتبلغ مساحة أذربيجان الجنوبية الواقعة ضمن حدود إيران ١٣٥ ألف كم^٢، ويصل عدد سكانها ما بين ٢٠ - ٢٣ مليون نسمة.

والغابات الواسعة، والسهول الممتدة، ووديان الأنهار، وأنسام بحر القزوين التى تهب عليها. وقد تركزت كل هذه الظروف فى مساحة صغيرة نسبيا، كى تخلق فى مجملها لوحة طبيعية مناخية ساطعة، ومنظرا طبيعيا فريدا وثريا بحيواناته ونباتاته الخاصة به. وفى قلب هذا الوسط الرائع تشكلت المذاهب الفنية للشعب، والتى بفضلها برز فن صناعة السجاد من بين الأنواع الأخرى للفنون التطبيقية الزخرفية، وتحول إلى واحد من أهم جوانب النشاط الإبداعى لسكان أنزريجان.

إن فن السجاد هو فن إنسانى من حيث جوهره وتعدد وظائفه التى تُستخدم فى الحياة. فالسجاد يخلق الدفء للإنسان، ويوفر الراحة ويبعث الحياة فى الأماكن المغلقة، كما يُعد مصدرا للمتعة الجمالية. وتتسع استخدامات السجاد ومصنوعاته لتشمل كل أنواع الحقائق المنقولة والأغطية والمفارش.. إلخ، حتى أصبح السجاد لا غنى عنه فى كل صور الحياة.

وقد استخدم السجاد منذ أقدم العصور لدى سكان أنزريجان فى أوجه الحياة المختلفة رعوية كانت أو زراعية حضرية. فاستخدموه فى المدن والقرى على السواء. وارتبط نمط حياة ملاك السجاد بخصائص إنتاجهم. وعلى الرغم من أن السجاد ومنتجات السجاد كانت تزين بنفس الدرجة قصور الحكام وكبار الإقطاعيين، ومنازل التجار والحرفيين، ومساكن الرُحُل وعربات الخيول لدى الرعاة وبيوت الفلاحين والزراع، فإنها كانت تختلف من حيث الحجم والنوع والخصائص الوظيفية والتنوعية وغيرها. فعلى سبيل المثال، كان السكان من الرعاة يمتلكون السجاد الأخف وزنا غير الوبرى، وأيضا منتجات السجاد الأخرى، مثل المفارش وسجاد الحوائط وغيرها، أما لدى الأثرياء فقد استخدم السجاد الأكبر حجما ذو الوبر الثمين.

كانت كل هذه المنتجات تكسو الأرض وحوائط المساكن وتبطن الخيام، وكانوا يُغلفون بها الأمتعة في أوقات السفر. كما كانوا ينسجون من خيوط السجاد الملابس الدافئة، ويصنعون منها الجوارب الشتوية السمينة الخاصة. وكان السكان يجلسون فوق السجاد ويتناولون الطعام، ويستلقون عليه للراحة والنوم. وكان السجاد يشكل قسما أساسيا من بانه العروس، غير أن العروس كانت تغزل القسم الأكبر منه بنفسها. وهناك أنواع خاصة من السجاد تُصنع خصيصا للصلاة.

كانت منتجات السجاد تُستخدم أيضا للحفاظ على أغطية الفراش واللوازم المنزلية والملابس، ومثلت بديلا فعليا للأثاث. وكانت مختلف المسابقات تُقام فوق أنواع خاصة من السجاد. وبالإضافة إلى الاستخدامات المعيشية، فإن السجاد كان يلبي الأذواق الجمالية لدى السكان بصورة واسعة. فكان السجاد يحمل في طياته الراحة والجمال في المنازل البسيطة للرعاة والزراع.

كما كان السجاد ضيفا دائما في الطقوس الدينية المرتبطة بمراسم الدفن، وكثيرا ما كان المتوفى يكفن في سجادة غير وبرة عند دفنه. كما كانت الأعياد الدينية العامة والمناسبات الأسرية لا تمر بدون السجاد. فكان يكسو الطرقات التي يمر بها ضيوف الشرف، كما كان يُعلق فوق النوافذ والشرفات أثناء الاحتفالات، ويتم منحه هدايا للأعزاء والمبجلين من الناس.

لقد ارتهن الدور الكبير للسجاد في حياة الشعب الأذرى بحقيقة أن القائمين على صناعة السجاد، كانوا يحظون بقدر عال من الاحترام لدى العامة في المجتمع. واحتلت صناعة السجاد مكانة كبيرة في النشاط الإنتاجي لقسم كبير من السكان.

ومنذ أعماق الزمن القديم، كانت كمية السجاد الجيد تُعد أحد المؤشرات الرئيسية لثراء ورفاهية الأسرة. وعبر جميع العصور الوسطى كان السكان يدفعون الضرائب على السجاد ومنتجاته. وهكذا، وكما يذكر المؤرخ رشيد الدين، كان السكان المحليون يدفعون المال لجامعي الضرائب المغول عن الكمية الكبيرة من السجاد الذى يمتلكونه، وذلك فى عهد دولة هولاكو (الهانديين).

وفى العصور الوسطى اهتم صنّاع السجاد كذلك بأفراد التاج والبلاط. فعلى سبيل المثال قام الشاه الصفادى تاهماسيب الأول؛ المعروف برعايته للفنون؛ بوضع رسومات السجاد التى كانت تُصنع فى ورش البلاط. وتُطلعنا المصادر الموثوقة بها، أن السجاد المصنوع برسومات تاهماسيب الأول كان يزين مرقد القصر، كما كان يتم منحه إلى الأضرحة، وكثيرا ما جرى تقديمه باعتباره هبة إلى حكام البلدان الأخرى. كما كان الشاه عباس الأول مولعا بفن السجاد، حتى إنه كثيرا ما كان يجلس بنفسه للعمل خلف نول صغير من أنوال السجاد.

إن السجاد الذى لعب دورا كبيرا فى حياة الشعب الأذرى، قد وجد له بالطبع انعكاسا فى الأدب الكلاسيكى الشعبى. وهكذا، فمن بين الحقائق الكثيرة المثيرة حول حياة قبائل الأوجوز التيوركى فى ملحمة "كتاب الجد كركوت" (*)، توجد معلومات حول الاستخدام الواسع للسجاد فى حياتهم المعيشية. وفى العديد من مواقع الملحمة يجرى الحديث حول أن الأثرياء من الأوجوز كانوا يضعون أثناء الاحتفالات "آلاف الأبسطة الحريرية". كما كان

(*) الجد كركوت" هو كتاب ملحمة يضم مغامرات ونماذج من الشعر الشعبى والأغاني التى يرددنها الناس على ضفاف بحر قزوين — المترجم

السجاد يتم تصويره دائما فى الأدب الكلاسيكى الأذربيجانى للعصور الوسطى.

وهناك العديد من المعلومات القيمة التى تشير إلى أن السجاد الأذربيجانى يمكن العثور عليه فى الأدب الكلاسيكى الأذربيجانى. وهكذا، نجد جاتران التبريزى، ونظامى، وخاقانى يذكرون السجاد، وكذلك السجاد المغزول من الحرير الذى يستخدم فى صناعته الخيوط الثمينة.

وهناك الكثير من المعلومات حول السجاد الأذربيجانى يمكن العثور عليها فى المصادر الفلكلورية، وخاصة فى القصائد الأشوجية المسماة بالبياتى، التى يقول الشعب من خلالها "أترك القصر وعش مع الشعب".

وعلى هذا النحو، فإن هذه المعلومات حول مكانة السجاد فى معيشة الشعب الأذرى تشهد على أن حياته لا يمكن تصورهما بدون السجاد.

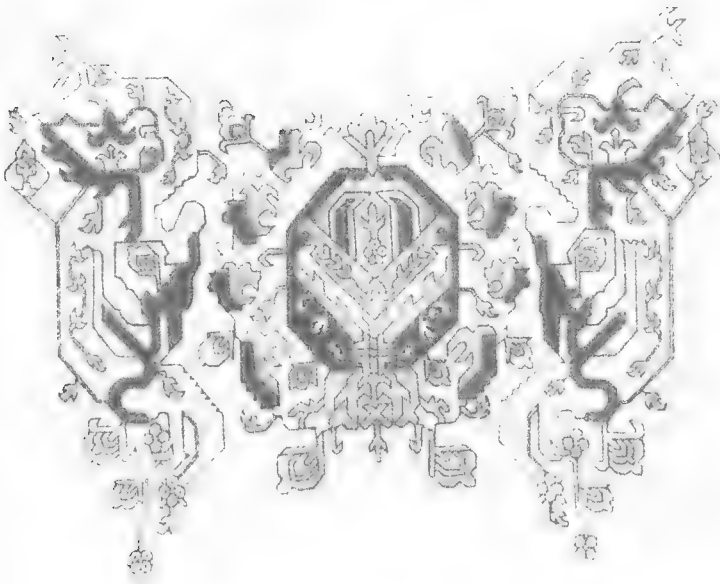
إن مقامات السجاد السائدة فى المعيشة قد احتفظت بمواقعها للعديد من القرون، وذلك بغض النظر عن التغيرات الجذرية التى جرت فى حياة الأذريين فى القرن الحادى والعشرين. فلم يفقد السجاد قيمته حتى اليوم، وظل محتفظا بمكانته مثلما كان فى العصور الماضية، ولا يزال السجاد يحيط ويزين كل ركن من أركان حياة الشعب الأذرى.



الفصل الأول

السجاد الأذربيجاني

"المراحل التاريخية لتطوره"



السجاد الأذربيجاني "المراحل التاريخية لتطوره"

لقد تشكلت وتطورت عبر العديد من القرون تقاليد فن السجاد الأذربيجاني باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الأذربيجانية ككل. وينبغي التأكيد بوجه خاص على صلابة فن السجاد وحرصه على تقاليده التي لم تخضع لتغيرات الزمن. وبالطبع، فمن الضروري الإشارة إلى أن فن السجاد الأذربيجاني لم يتطور بمعزل عن الثقافات المجاورة، بل جرى التفاعل بينه وبين التقاليد الثقافية لآسيا الوسطى والأمامية، والهند، والصين، وإيران، حيث تأثر بإبداعاتها واستوعب إنجازاتها. وبدوره، فإن تقاليد وطابع فن السجاد الأذربيجاني وخصائصه الفنية، قد تركت آثارها الطيبة على الفن، وعلى الأسلوب الإبداعي لأساتذة صناعة السجاد في كل من إيران، والهند، وتركيا، وعدد آخر من البلدان المجاورة.

لقد تشكلت أقدار أذربيجان ودولتها بطرق مختلفة. فقد عانت البلاد لأكثر من مرة غزو جحافل المحتلين، وتعرضت للاحتلال من قبل الدول المجاورة، لتتصوى داخل حدودها، كما تعرضت للتقسيم. ولكن بغض النظر عن كل ما تعرضت له، فإن الشعب الأذري وفي أحلك أوقاته الصعبة، احتضن وحافظ بحرص على تقاليده وثقافته، كما لو أنها كنز لا يقدر بثمن،

والتي احتل ولا يزال يحتل فيها فن صناعة السجاد مكانة جديرة عن حق،
ليقدم بذلك إسهاما ضخما إلى كنوز الحضارة العالمية.

وتعتمد دراسة السجاد الأذربيجاني على قاعدة واسعة من المصادر
التاريخية. فهنا يمكنها الاعتماد على الآثار الأرخيولوجية(*) المذكورة بدءا
من العصر الحجري والنحاسي، وعلى المعلومات التي يمدنا بها مؤرخو
العصور القديمة والوسطى والرحالة، والشواهد المكتوبة، والفلكلور والأدب
الكلاسيكي، ورسوم المنمنمات، وتصاوير الرسامين الأوروبيين، والوثائق
التاريخية، ومدونات الموظفين، والدراسات التي قام بها العلماء الأوروبيون
والروس والأمريكان، وبالطبع الآذريون.

وقد تم العثور على بقايا الأنوال البدائية في العصر الحجري
والنحاسي، وعلى بقايا بعض السجاد ونسيجه من خلال الآثار المتأخرة بعض
الشيء. كما أن وجود الأصباغ وتوافرها قد أكد عليه ما ذكره هيرودوت
(القرن الخامس قبل الميلاد) حول وجود عادة تلوين النسيج في القوقاز.
وطبقا لآراء الدارسين، فإن السجاد المصنوع من الصوف قد وُجد بالفعل في
عصر النحاس، في الألف الثانية قبل الميلاد. وهكذا، ففي مدينة ماکو تم
العثور في ذلك العصر على تمثال فخاري لحصان، مع سرج من السجاد
المزين بنقوش تمثل مختلف النباتات.

(*) الأرخيولوجيا هي علم الحفريات - المترجم.

لقد تميز عصر البرونز والعصر المبكر للحديد (الألف الثالثة إلى الأولى ق. م.) بأن فترته قد تركت لدى القبائل المقيمة على الأراضي التاريخية لأذربيجان الملامح الخاصة والأساليب الفنية التي تشكلت لديهم، والتي تجلت بوضوح في أشكال ونقوش العديد من مصنوعات تلك الفترة. فقد كان الكثير من تلك العناصر مرتبطاً بطقوس العبادة السحرية، والتي تجسدت أحياناً في مظاهر الخصوصية القبلية. فإن موضوعات النقوش الهندسية، والنباتية، والحيوانية، والأسطورية، التي تشكلت في تلك الفترة، ووصلت إلينا من خلال الصخور والفخار والحديد، قد وجدت خطوطاً موازية مباشرة لها في الفنون التعبيرية للعصور التالية، بما فيها النقوش والتشكيلات الفنية للسجاد الأذربيجاني، والتي كثيراً ما احتفظت بأشكالها الأولية حتى وقتنا هذا.

وتشير العديد من الآثار التي تم العثور عليها للحضارة المادية في مارليك، وهاسانلا، وزيفي، إلى المستوى الفني الراقى للمصنوعات الحرفية في ماني (القرن التاسع ق. م.).

في القرن السابع قبل الميلاد تشكلت الدولة الميديّة على أرض أذربيجان، وكانت تضم ماني. وقد تشكل فن ميدى تحت تأثير فنون ماني، والتي تركت بصمات هائلة على فنون آسيا الأمامية في العصور اللاحقة. وعند حلول القرن السادس قبل الميلاد دخلت ميديا في تشكيل الدولة الأخمينية^(*). وفي عصر الدولة الأخمينية لعبت المناطق الجنوبية لأذربيجان دوراً مهماً في ذلك الأقليم، بمواردها الطبيعية الغنية وحضارتها وحرفها

(*) نسبة إلى أسرة الأخمينيين الفارسية التي أسست إمبراطورية لها في إيران عام ٥٥٩ ق. م. ومن أشهر ملوكها قمبيز وقورش والملك دارا الذي حاول غزو أثينا ولم ينجح. وأسقط الإسكندر الأكبر تلك الإمبراطورية عام ٣٣١ ق. م. وقد مثلت فترة حكم هذه الأسرة فترة ازدهار الحضار الفارسية — المترجم.

المتطورة، وذلك مثلما لعبت في الماضي. وهكذا، يذكر المؤرخ اليوناني أكسينو فونت (القرن الخامس ق.م) حول الفرس الذين تعلموا استخدام السجاد على أيدي الميديين.

في ثلاثينيات القرن الرابع قبل الميلاد انهارت الدولة الأخمينية، وتشكلت على أراضي أذربيجان الجنوبية دولة أتروباتينا المستقلة. وفي القسم الشمالي من أذربيجان في القرن الرابع ق.م. نشأت مملكة ألبانيا. وشملت مساحتها كل أراضي جمهورية أذربيجان المعاصرة تقريباً، والمناطق الجنوبية لداجستان، والمناطق الشرقية من جورجيا.

يذكر المؤرخ الألباني موسى كالانكانتويسكي في القرن السابع حول إنتاج السجاد في ألبانيا، واستخدامه في حياة الأثرياء. كما يذكر المؤرخ سيببوس عن الغنائم التي حصل عليها الإمبراطور البيزنطي هيراكليوس في ناختشوان في عام ٦٢٨، ويتحدث حول الكثير من السجاد المغزول بخيوط الذهب والفضة.

وهناك العديد من المعلومات حول غزل السجاد في أذربيجان يمكننا العثور عليها لدى المؤلفين الشرقيين في القرون الوسطى. ويطلق الرحالة الصيني "خوان تيس أنك" في القرن السابع على أذربيجان اسم المركز الضخم لإنتاج السجاد. وحول هذا الأمر تخبرنا كذلك المعطيات الأرخيولوجية. ففي سراديب القرن السابع تم العثور على بقايا أنوال الغزل، وأدوات العمل، وبقايا خيوط الصوف وقطع اللباد، وشرائح من السجاد البالي.

في العصور الوسطى المبكرة (القرن ٣-٧) تعرض القوقاز كله إلى التأثيرات القوية للحضارة الساسانية في إيران. وفي هذا الوقت تحديداً تغلغت في الفنون التعبيرية لأذربيجان دائرة كاملة من النماذج التي تعود إلى

"الأفيستا"^(١). وكان الكثير من نماذجها التى تصور الحيوانات والطيور باعتبارها بعثا لآلهة الأفيستا، قد ظل قائما فى موضوعات السجاد الأذربيجانى حتى يومنا هذا.

إن المستوى الراقى للحضارة الساسانية؛ بما فيها الفنون التطبيقية الزخرفية من النقش البارز وفن الحلى وصناعة السجاد؛ قد تم الوصول إليه بمشاركة العديد من الشعوب، بما فيها شعوب أتروباتينا وألبانيا. وكان للروابط اللصيقة بين أتروباتينا وألبانيا تأثير قوى على تطور الثقافة والفنون المحلية. وتعرضا بدورهما عبر مسيرة تطورهما الثقافى لتأثيرات الثقافة الساسانية.

ويذكر جميع الباحثين تقريبا فى السجاد الشرقى سجادة الشاهنشاه خوسروف الأول التى تسمى "ربيع خوسروف"، وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، لأن موضوعها الذى اكتسب تطوره فى القرون اللاحقة، قد صار الموضوع التقليدى لعدد كبير من السجاد الأذربيجانى التبريزى تحت اسم "ديورد فياسيل" (الفصول الأربعة للعام).

فى منتصف القرن السابع غزا العرب الدولة الساسانية، ثم زحفوا إلى ما وراء القوقاز. وأخذوا فى نشر الإسلام فى تلك المنطقة. وسرعان ما جرى اعتناق الديانة الجديدة بين سكان أذربيجان، بما فيها موجان والوديان المحيطة ببحر القزوين، والتى كانت تنتشر بها العبادة الزرادشتية. وظلت

(١) الأفيستا" هى المرجع الدينى الأشهر فى العالم، الذى يضم النصوص المقدسة للعبادة الزرادشتية- المترجم.

المسيحية باقية في بعض الأماكن. ومنذ ذلك الحين، أصبحت أذربيجان جزءا من العالم الإسلامي الضخم. ومضت ثقافتها وفنونها تتطور في مجرى الثقافة والفن الإسلامي. وفي ثقافة العديد من الشعوب الخاضعة للخلافة العربية كانت القرون من القرن السابع إلى العاشر، تعد مرحلة تشكل القيم الثقافية الإسلامية العامة، التي ارتكزت إلى عقيدة جديدة، وإلى إعادة صياغة للنماذج الفنية القديمة الموجودة قبل الإسلام.

في تلك الفترة واصلت المصادر التاريخية المكتوبة الحديث حول خصائص وأنماط السجاد الأذربيجاني. وهكذا، يشير المصدر غير المعروف في القرن العاشر "حدود العالم" إلى أن المدن الأذربيجانية مثل ماراند وغنجه وشانكير، تقوم بإنتاج المنتجات الصوفية عالية الجودة والسجاد، والسرمة، والتي يتم غزلها في ناختشوان، وخوى، وموجان، وسالاماس، وأردوبيل. وكما يذكر المؤرخ العربي الطبري في القرن ٩ - ١٠، فإن السجاد المتميز لأذربيجان حاز على شهرة واسعة. ويتحدث الرحالة العربي المسعودي^(١) في القرن العاشر حول إنتاج السجاد في ماراند وتبريز وأردوبيل، ذلك السجاد الذي يحمل اسم "محفور". ويذكر الكاتب العربي المقدوسي في القرن العاشر كلمات حول السجاد الرائع في قاراباغ، وعلى وجه الخصوص سجاد بردا "...الذي ليس له نظير في العالم". كما يتحدث المؤلف العربي الاصطخرى (القرن العاشر) حول تصدير أصباغ نبات المارينا من بردا إلى الهند، ويذكر

(١) هو أبو الحسن علي بن حسين المسعودي الذي ولد في بغداد عام ٢٨٧ للمعام الهجرى، وهو مؤرخ ورحالة جغرافي قضى ربع قرن يتنقل بين مختلف الأقطار - المترجم.

المؤرخون الآخرون مثل المقدوسي وجوهل (القرن العاشر) حول خصائص الديدان التي يتم الحصول منها على الصبغة الحمراء الغامقة "جيميز"، والتي كانت تصدر حتى إلى أوروبا.

وكثيرا ما نشاهد نقوشا مماثلة لتلك التي تزين السجاد على آثار الشواهد المكتوبة المقتبسة فوق شواهد القبور. وتمثل بعضها تصاوير لأنوال الغزل، والأدوات المستخدمة في صناعة السجاد.

في منتصف القرن الحادي عشر جرى احتلال أذربيجان وعدد آخر من الدول من قبل السلاجقة التتورك.

وقد ترك السلاجقة العديد من البصمات في الفن الأذربيجاني وخاصة على فن السجاد. وكانت تلك البصمات والعناصر الوافدة ترتبط بحضارة الشعوب التتوركية، والذي كان نتيجة للاستيطان الكبير للقبايل السلجوقية والأوجوزية في أذربيجان. ويمكن أن يفسر هذا الأمر أوجه التشابه العديدة لتكوينات النقوش وموضوعاتها في السجاد الأذربيجاني وفي منطقة آسيا الوسطى.

واحتلت القرون ١١-١٢ مكانة خاصة في تاريخ الشعب الأذري. فكان هذا العصر يمثل مرحلة الازدهار في اقتصاد وحضارة أذربيجان، والعهد الذي يسمى "عصر النهضة الأذربيجاني". فقد كانت مرحلة نمو المدن وتطور العديد من الحرف. وفي ذلك العصر تحديدا منحت أذربيجان الحضارة العالمية طابورا كاملا من الشخصيات البارزة والشعراء، والفلاسفة،

والمعماريين، والعلماء. وفي أسواق الشرق الأدنى حظيت على الشهرة والمجد المنتجات الحرفية لأذربيجان مثل المنسوجات الصوفية والحريرية المصنوعة في غنجه وبردا وتبريز، والمنتجات الخشبية المحفورة المصنوعة في شاماخي، وتحف الفخار من بايلاكان، وسجاد أردوبيل وتبريز وقاراباغ وشيرون، وغيرها من أقاليم أذربيجان.

وكثيرا ما نتعرف على السجاد من خلال الفلكلور والنثر الأدبي، وخاصة في ملحمة القرن الحادي عشر الشهيرة "كتاب الجد كركوت". كما أن نظامي تحدث حول إعداد واستخدام السجاد ومنتجاته، ونتعرف على ذلك في قصائده "خوسروف وشيرين"، و"ليلي والمجنون"، و"الحسنات السبع"، و"قصيدة الإسكندر".

في "قصيدة الإسكندر" يتم استعراض أسماء بعض منتجات السجاد مثل الأغطية والمفارش والسجاد الوبري والأملس (السرمة). كما نصادف في نفس القصيدة بعض المصطلحات التقنية مثل "عريش" (قاعدة)، وأرجاج (النول). وفي قصيدته الأخرى "ليلي والمجنون" يشير نظامي إلى الحصير، والسرمة باعتبارها من المنتجات شائعة الاستخدام في الحياة لدى الطبقات الميسورة من السكان. وعلى الناحية المقابلة لذلك يذكر الشاعر في وصفه لحياة الصفوة الإقطاعية الحاكمة، السجاد المصنوع من الحرير الذي يكسو العروش، ويمكن مقارنته بسجاد الجنة. وفي قصيدته "خوسروف وشيرين" يشير نظامي إلى أنواع السجاد الوبري الرائع (هيبى، وهالى) والسجاد نادر الجمال المطعم بالأحجار الكريمة. وهنا يمكن أن نصادف معلومات تخبرنا حول جميع مراحل إنتاج السجاد عمليا. ونتعرف لدى نظامي على أسماء

الأدوات التى تُستخدم فى غزل السجاد. وهناك أيضا ذكر حول السجاد نصادفه فى أعمال الشاعر الأذربيجانى البارز فى القرن الثانى عشر حاجانى شيروانى. ويخبرنا كل هذا أن السجاد ومنتجاته قد تمتع بانتشار واسع فى حياة ومعيشة سكان أذربيجان منذ القرن الثانى عشر. ومما يشهد على المكانة الكبيرة التى احتلتها صناعة السجاد فى حياة الناس ذلك الكم من المصطلحات المرتبطة بصناعة السجاد، والوصف لعملية إعداد السجاد. وكثيرا ما يذكر الشاعر من قبيل المقارنة السجاد الذى كان يحيط به دائما. كما كان السجاد يعد منبعًا لا ينضب للوحى الشعرى.

فى النصف الأول للقرن الثالث عشر احتل المغول أذربيجان. وفى منتصف القرن الرابع عشر أصبحت أذربيجان تحت سلطة الهولاكيين.

كانت مدينة ماراج هى العاصمة فى أول الأمر، وبعد ذلك انتقلت إلى تبريز. وينبغى الإشارة إلى أن المغول الذين خضعوا لتأثيرات الثقافات الأويجورية (التتورية) والصينية، قد حملوا معهم عناصر تلك الثقافات إلى أذربيجان. وهكذا، ظهر فى الفن الأذربيجانى؛ وفى مقدمته فن صناعة السجاد؛ تشكيلات ومواضيع جديدة ترتبط بثقافة الشرق الأقصى.

وفى القرن الخامس عشر شكلت القبائل التتورية التى دخلت أذربيجان فى قوامها، دولتين هما: قارا قيونلو، وأق - قيونلو.

أقامت دولة أق - قيونلو روابط دبلوماسية وتجارية وثيقة مع العديد من البلدان الأوروبية (إيطاليا، وبولندا، والمجر، والنمسا، والإمبراطورية الرومانية المقدسة). كما أقامت الدولة الشيروانية فى تلك الفترة علاقات مع دولة موسكو.

واستمرت دولتا قارا قيونلو، وأق- قيونلو فى تطوير تقاليد صناعة السجاد القائمة، ذلك التطوير الذى لاحظته العديد من الرحالة الشرقيين والأوروبيين، والتجار، والدبلوماسيين، الذين زاروا أذربيجان فى تلك الفترة.

وهناك معلومات مهمة حول المستوى الراقى لغزل السجاد فى أذربيجان، نجدها لدى الرحالة الأوروبيين فى القرون الوسطى. وحول المنسوجات الرائعة التى تُصنع فى تبريز يخبرنا ماركو بولو فى القرن الثالث عشر. فقد كانوا يجلبون تلك المنسوجات إلى أوروبا وتجار جنوة. وفى ذلك الوقت قام الفرنسى روب روك بزيارة ديربنت، وشاماخى، وناختشوان، وغيرها من المدن. وأشار إلى أن تلك المدن تقوم بصناعة السجاد الجيد. كما يخبرنا أمبروزيو كونتارينى من البندقية (القرن ١٥) حول السجاد فى قصر أوزون حسن حاكم دولة أق- قيونلو.

ومما لا يدعو للشك أن الشهرة الواسعة للسجاد الأذربيجانى كانت ترتبط بعناصره الجمالية، وبقدرته على بعث التأثير الشعورى القوى.

إن هذا الجمال الرائع للسجاد الأذربيجانى لم يتم تقييمه فقط من قبل الرسامين الأوروبيين، بل أيضا جرى تقييمه قبل رسامى المنمنمات الأذريين، ولرسومات السجاد الأذربيجانى التى نشاهدها فى منمنمات تبريز فى القرنين ١٣-١٤. ويحتل رسم المنمنمات مكانة خاصة فى هذا المجال، حيث يتمتع بقاعدة صلبة، ويمنح الفرصة لتحليل ودراسة الرسومات المستخدمة فى السجاد، التى كانت سائدة عبر القرنين ١٣-١٤، ولم تعد قائمة فى يومنا هذا. وهى توضح تطور النقوش ونمط التشكيل، وتعرض لنا التعاقب فى فن صناعة السجاد الأذربيجانى. ويمكننا ملاحظة أن النقوش المثبتة فى المنمنمات، والأسس التشكيلية والحلول اللونية، لا تزال حتى

اليوم تشكل الأساس للعديد من السجاد الشيرواني، والقاراباغى، والجوبينى، والتبريزى. وفى نفس الوقت، فإن رسم المنمنمات يكشف لنا أن فن صناعة السجاد فى ذلك العصر قد عكس؛ بالإضافة إلى التقاليد القديمة التى احتفظ بها؛ كل تلك الميول الجديدة التى ظهرت فى الفن الأذربيجانى، المرتبطة بتشكيل وتطور الثقافة الإسلامية. ويخبرنا هذا الأمر حول الطابع الإبداعي لتطور السجاد الأذربيجانى، الذى تضافرت فيه على نحو منسجم دائماً وبصورة ثابتة تلك البدايات الجديدة والتقليدية.

لقد عكس فى داخله فن المنمنمات فى القرنين ١٣-١٤ العناصر التيوركية الأوجورية الوافدة لفن الشرق الأقصى إلى الفن الأذربيجانى، تلك العناصر مثل تصاوير التنانين، والسحب، والنماذج الخيالية للعالم الأسطوري الصينى الأوجورى. وهناك العديد من تلك التأثيرات قد تجلت فى الفن التعبيري الأذربيجانى، وبالطبع فى صناعة السجاد، وذلك بعد أن امتزجت بالخلق الإبداعي المميز لروح التقاليد المحلية.

وبعد القرن الخامس عشر والسادس عشر العهد الكلاسيكى، أو كما اتُبع تسميته "العصر الذهبى" لتطور صناعة السجاد وكل الفنون الزخرفية التطبيقية الأذربيجانية.

وقد مر النصف الثانى للقرن الخامس عشر تحت شعار توطيد سلطة أردوبيل فى أنربيجان، تحت زعامة الأسرة المحلية الأذربيجانية من الصفادة، والتى تعود أصولها إلى الشيخ صفى الدين (١٢٥٢-١٣٣٤). وقد شملت دولة الصفادة الأذربيجانية التى قامت فى عام ١٥٠١ كل من شيروان، وقاراباغ، وناختشوان، والمناطق الجنوبية لأنربيجان حتى نهر

قيزيل أوزين، وكذلك كل إيران والأراضي المجاورة لها. وقد تجمعت كل سلطة الدولة في أيدي الطبقة الإقطاعية الأذربيجانية العليا. وأقام الشاه اسماعيل الأول (١٥٠١-١٥٢٤) علاقات دبلوماسية مع كل من: البندقية، ألمانيا، المجر، الإمبراطورية الرومانية المقدسة.

وبعد القرن السادس عشر عصر النهضة الجديدة العارمة في ثقافة وفن أذربيجان. وأصبحت تبريز عاصمة الصفائدة مركزا ضخما للثقافة في كل الشرق الإسلامي. كما أن مدرسة تبريز في غزل السجاد التي تشكلت وواصلت تطورها، قد صارت أكثر المدارس سطوعا في الشرق، وأعظمها تأثيراً على المراكز الأخرى لصناعة السجاد.

وفي الدراسة المرجعية "تبذة حول الفن الفارسي"، يكتب العالم الأمريكي البارز أرتور بوب قائلا: "إن الظروف في أذربيجان مواتية تماما لجميع أشكال الفنون، بما فيها غزل السجاد... إن غزل السجاد في أذربيجان لا بد وأن يكون فنا عريقا... وليس من المدهش أن الحضارة في تلك المنطقة قد نشأت في عصر مبكر، بل من المحتمل أنها قامت قبل أي حضارة أخرى... وفي أوائل القرن السادس عشر وصل غزل السجاد في شمال غرب فارس (المنحصرة في أذربيجان)، إلى مرتبة الفنون الرفيعة، ومن المرجح بصورة كبيرة أن تلك المرتبة العالية قد تم الوصول إليها لأول مرة في تلك المنطقة تحديدا. ويمكن لهذا الأمر أن يفسر سبب ظهور أعظم أنواع السجاد في المنطقة المذكورة على نحو أكثر بكثير من ظهوره في بقية أرجاء فارس".

لقد وصل فن رسم المنمنمات التبريزى إلى أعلى مراحل ازدهاره فى ذلك العصر، تاركا بالتالى تأثيره القوى على فن السجاد.

كانت تبريز تضم أعدادا كبيرة- بالنسبة إلى ذلك العصر- من الورش الملحقة بالقصور، حيث عمل فيها رسامو المنمنمات المحترفون، وهم على صلة وثيقة بأساتذة صناعة السجاد. وقد قام أولئك الرسامون بوضع الرسومات التخطيطية معقدة التشكيل فوق السجاد. وهكذا، وصل رسامو المنمنمات بأنفسهم إلى السجاد فى المحصلة النهائية، بعد أن حملوا إلى فن السجاد تطورا نضرا رشيقا. وظل السجاد كما كان دائما المعبر الفنى الرئيسى لأذربيجان فى كل العصور. وليس من قبيل المصادفة أنه من بين ثلاثة آلاف نموذج لفن السجاد فى تلك المرحلة، يوجد مائتان على الأقل مما وصل إلينا منيا، تعد من النفائس الأصيلة. ولم يكن لهذا الأمر أن يتحقق، إلا بفضل الإنتاج الواسع ذى الحرفية العالية الذى ترعاه الدولة. وكان حكام دولة الصفافة الأذربيجانية فى القرن السادس عشر يقدرّون تصنيع السجاد باعتباره أمرا مهماً للدخل، ومصدرا لتمويل الخزانة. وأصبح السكان يدفعون الضرائب على إنتاج السجاد الذى يتمتع بجودة فنية عالية. ولم يكن الشاه عباس الأول (نهاية القرن ١٦- أوائل القرن ١٧)، والذى يعد واحداً من أغنى الملوك فى العالم، مولعا فقط بغزل السجاد بنفسه، بل أمر أيضا بإقامة الورش الحكومية لصناعة السجاد فى العديد من المراكز، التى يصنع السجاد بها طبقا للرسومات التخطيطية والتشكيلات القائمة.

ويشير تيكاندر مبعوث الإمبراطور الألمانى رودلف الثانى، والذى جاء إلى قصر الشاه الصفافى عباس الأول، قائلا فى وصفه لتبريز: "هنا يوجد العديد من الجوامع التى اكتست أرضيتها بالسجاد الرائع". كما يصف فى

حديثه ذلك السجاد، واستقباله في قصر الشاه عباس الأول. ولكن لم تكن حياة ممثلى الطبقات العليا في مجتمع القرون الوسطى في أذربيجان هي فقط التي تسبح مع تيار السجاد. فيخبرنا الإنجليزيان بانستر ودوكيت، اللذان وصلا إلى شيروان في القرن السادس عشر، أن منازل السكان البسطاء كانت تضم القليل من الأدوات المنزلية البسيطة، عدا السجاد والمصنوعات النحاسية، "إنهم يجلسون على الأرض فوق السجاد وهم في وضع القرفصاء مثل الخياطين. ولا يوجد إنسان واحد حتى من أكثر البسطاء، لا يجلس على السجاد (جيدا كان أم رديئا) وكل أرجاء البيت أو الحجرة التي يجلسون بها مفروشة بالسجاد". ويتضح لنا مما قيل أن جميع طبقات السكان في أذربيجان في القرون الوسطى، كانت تستخدم السجاد ومنتجاته في شتى مناحي حياتهم على نطاق واسع.

في القرن السادس عشر في أذربيجان، وعلى وجه الخصوص في شيروان، وصل عبر طريق الفولجا- القزوين، التجار الإنجليز وكلاء "شركة موسكو" الإنجليزية. وقام كل من الإنجليز: أ. جينكينسون، ر. تشيني، أ. إدوارد، ت. بانيسير، إ. دوكيت، بترك معلومات قيمة حول أذربيجان في منتصف القرن السادس عشر. كما قام أ. جينكينسون على وجه الخصوص بوصف الاستقبال لدى حاكم شيروان عبد الله خان، وذكر أن "... كل الأرض في خيمته كانت مكسوة بالسجاد الرائع الجميل، وكانت هناك سجادة مربعة مفروشة تحت الحاكم، قد نسجت بخيوط من الذهب والفضة، ووضع عليها وسادتان لائقتان بوقاره". كما يمكننا العثور على معلومات قيمة حول

السجاد لدى رحالة القرون ١٧-١٨. وهكذا، يشير الرحالة الألماني أ. أولياري، الذي وصل من ديربنت إلى باكو وبعد ذلك إلى شاماخى، إلى أن بيوت الفلاحين كانت مرتبة للغاية، وكانت أراضي بيوتهم مكسوة بالسجاد.

كما نجد معلومات مماثلة لدى الطبيب الأسكتلندي بيلا، الذي عمل لاحقاً في روسيا في أعوام ١٧١٥-١٧١٨، والذي زار ديربنت، وبأكو، وشاماخى، وتبريز. وفي وصفه لمعيشة سكان شيروان، أشار إلى أن أرض منازلهم كانت مغطاة بالسجاد والحصير. ويذكر كذلك أن مدينة تبريز تميزت بالتجارة الواسعة للمنسوجات والسجاد. وفي القرن التاسع عشر كان لدى جميع الرحالة تقريباً والموظفون والدارسون لعلم السلالات، وغيرهم من الباحثين الذين زاروا أذربيجان، روايات لا تتغير حول كمية السجاد الرائع الكثيرة التى تستخدم فى وسائل المعيشة من قبل جميع طبقات السكان.

ويسمح تحليل المصادر المكتوبة، بالتأكيد على أن السجاد الشرقى كان يمثل مادة للتصدير فى عصر القرون الوسطى بأكمله، وفى المرحلة التالية له. وكان السجاد الأذربيجانى يُصدر إلى مختلف البلدان، وليس فقط إلى بلدان المشرق القريبة، بل أيضاً إلى أوروبا، حيث سرعان ما أصبح شائع الاستخدام فى حياة الأوروبيين.

منذ القرن الرابع عشر أصبحت أوروبا تتلقى كميات ضخمة من السجاد الأذربيجانى. ولم تكن هذه الظاهرة من قبيل المصادفة. ففي ذلك الوقت كان اقتصاد وثقافة أذربيجان يتسم بروابط تجارية لصيقة مع أوروبا. وسرعان ما أخذ السوق الأذربيجانى يستوعب تجار البندقية وجنوة، الذين تحكموا بكل تجارة أوروبا مع الشرق فى ذلك الوقت.

وبعد أن تغلغل السجاد الأذربيجاني في حياة الأوروبيين، تضمنته كذلك مواضيع العديد من الرسامين الأوروبيين في القرن ١٥-١٦. وهكذا، فنحن نشاهد سجادة "موجان" لمجموعة قاراباغ في لوحات هانس ميلنج (القرن ١٥) - "ماريا وطفلها"، و"بورترية الفتى الصغير". كما نرى السجاد الأذربيجاني من نوع غنجه - قازاخ مطبوعا على لوحة الرسام الألماني هانس جولبين (القرن ١٦) - "الرسل"، ورسام البندقية كارلو كريفلو (القرن ١٥) - "السمو"، والرسام الإيطالي الآخر أنطونيلي دي ميسينا (القرن ١٥) - "القديس سيباستيان"، ويمكننا رؤية السجاد الأذربيجاني فوق جدارية دير سانت ماريا في مدينة سبين ("عرس فيندلينج") للرسام دومينيكو دي بارتولو، وفي لوحة دومينيكو موروني - "ميلاد القديس فوما"، وعلى النسيج المشجر (الجولبين) السيدة مع ذى القرن الواحد ("القرن ١٥) من فرنسا، وكذلك في العديد من اللوحات الأخرى للرسامين الأوروبيين.

ومما لا شك فيه أن تحول السجاد الأذربيجاني إلى سلعة تصديرية مهمة، قد منح دفعة إضافية لتطوره. كما أنه في ظل هذا الأمر زاد الاهتمام بوجه خاص نحو جودة السجاد المخصص للتصدير وتشكيله الفني. وقد تلازم تصدير السجاد الأذربيجاني إلى أوروبا بكميات كبيرة، مع بداية عصر النهضة الأوروبي وإحياء الثقافة، وتزايد توجه أوروبا نحو الثقافة القديمة بصورة عامة والفنون الإنسانية العريقة. ولذلك، فقد اهتم الأوروبيون على وجه خاص بالسجاد، والنقوش التي ارتبطت بالتقاليد الفنية العريقة.

لم يكن الاحتفاظ بمثل هذا الإنتاج في مراكز الأقاليم ممكنا، إلا بتوافر الرقابة الصارمة. وظل النهوض بمستوى القدرة التسويقية للسجاد

الأذربيجاني ثابتاً. وكان الإنتاج يتم طبقاً للطلب واحتياجات السوق، حيث كانت الورش تقوم بإعداد السجاد طبقاً للموضة واحتياجات السوق. أما مراكز صناعة السجاد في المناطق الريفية البعيدة عن طرق التجارة المركزية، فقد كان الإنتاج يتم للاستخدام الشخصي أو للسوق المحلي الإقليمي. وظل محتفظاً بعناصره الزخرفية التقليدية واختياراته اللونية وغيرها من العناصر الفنية الأخرى.

ولم تتغير مركزية الدولة حتى القرن السابع عشر تقريباً، وذلك عندما تشكلت الإمارات المستقلة في أذربيجان.

كانت هذه الإمارات هي: شيكي، غنجه، قاراباغ، تبريز، ساراب، أربويل، ماراجان، أورنا، تاليش، ناختشوان، إيريفان، وغيرها من الإمارات الأخرى.

وعند تخوم القرن ١٨-١٩ أصبحت أذربيجان ساحة لصراع الدول الكبرى المتنافسة فيما بينها، وهي الإيرانية والعثمانية والروسية. وقد خرجت روسيا منتصرة في هذا الصراع. ففي الحربين (١٨٠٤-١٨١٣؛ ١٨٢٦-١٨٢٨) ألحقت الهزيمة بإيران التي اعترفت طبقاً لمعاهدة جولستان (أوائل عام ١٨١٣) بسلطان روسيا على إمارات غنجه، وديربينت، وقاراباغ، وشيروان، وجوبا، وشيكي، وباكو، وتاليش، وبعد ذلك طبقاً لمعاهدة تركمنشاي (عام ١٨٢٨) على إمارات ناختشوان وإيريفان.

وهكذا، أصبح جنوب أذربيجان واقعاً ضمن الدولة الإيرانية، وتحول شمال أذربيجان إلى جزء من الإمبراطورية الروسية الرحبية. وقد فرقت الأقدار التاريخية بين شمال وجنوب أذربيجان وبين الأذريين أنفسهم.

ونتيجة لعدم الثقة في السكان المسلمين فيما وراء القوقاز، سعت روسيا لخلق ركيزة اجتماعية لها من بين السكان المسيحيين في إيران والإمبراطورية العثمانية، وتضمن هذا الأمر معاهدتي تركمنتشاى وأندريانوبول، وذلك بإضافة البنود الخاصة بترحيل الأرمن من تلك الدول إلى داخل حدود الإمبراطورية الروسية. واستوطن المهجرون الأرمن أذربيجان وبصورة خاصة أراضي إمارة إيريفان الأذربيجانية السابقة، وكذلك القسم الجبلى من إمارة قاراباغ، ليغيروا بذلك من التركيب الإثنى (العرقى) لتلك الأراضي.

وبدءا من القرن التاسع عشر بدأ النظر إلى أراضي أذربيجان الجنوبية التي تم استيطانها باعتبارها أرضا إيرانية، أما القسم الشمالى الواقع ضمن الإمبراطورية الروسية فقد حاز تسمية "التتر القوقازيون".

ولم تحمل الأحداث السياسية العاصفة في القرن ١٨-١٩ تغييرات شاملة في المنظومة القائمة للقيم الثقافية الفنية في صناعة السجاد. ولكن نشوء الإمارات المستقلة على أراضي أذربيجان في القرن الثامن عشر، مهد الطريق نحو تشكيل المدارس المحلية لغزل السجاد.

وسرعان ما احتكر الأمراء والحكام المحليون كل التجارة الخارجية، بما فيها تجارة السجاد في الأسواق الخارجية. ففي قاراباغ؛ كما يشير ن. د. إيسايف الذى حصل على معلومات في أوائل القرن العشرين من المناطق القديمة التي تصنع السجاد؛ فإن الأمراء قد حاولوا في مقار إقامتهم إعادة إنتاج السجاد في أفضل نماذجه. وفي سبيل هذا الأمر، كثيرا ما كان المتخصصون والحرفيون من الإمارات الأخرى وحتى من فارس (جنوب

أذربيجان الذى وقع ضمن حدود الدولة الإيرانية) الذين تعلموا على أيدي صناع السجاد المحليين، يقومون بإعادة استنساخ التشكيلات والموضوعات الخاصة بالسجاد وبعثها.

فى العديد من الأماكن فى أذربيجان، وفى أوائل القرن التاسع عشر بعد، جرى الاحتفاظ بالرسومات والرسوم التخطيطية للسجاد، والتي يسميها الحرفيون المحليون "خان تشيشنى" بما يعنى رسم الإمارة. ومما لا شك فيه أن التقاليد قد ظلت قائمة، حتى أنها مضت فى الانتشار أكثر فأكثر خلال القرن التاسع عشر. وهكذا، نجد فى متحف التاريخ الحكومى لمدينة موسكو سجادة تم صنعها فى قرية هيللا الواقعة بالقرب من باكو. وعلى السجادة توقيع مهور وتاريخ "١٨٠١، قارخنى هيللا" (ورشة هيللا).

وقد أدى النمو السريع للإنتاج السلعى للسجاد فى كل من: شيروان، وقاراباغ، وجوبا، وباكو، إلى قيام الأمراء بجمع الضرائب من السكان على السجاد الوبرى وسجاد الحوائط، آخذين فى الاعتبار إمكانية تصديره خارج حدود إماراتهم.

وسرعان ما أصبحت روسيا هى الأخرى بعد احتلالها لما وراء القوقاز، (أوائل القرن ١٩) تستوعب بدورها السوق المحلى للسجاد، مما أدى إلى زيادة إنتاج السجاد المخصص للتصدير عبر القرن التاسع عشر بأكمله.

بالإضافة إلى روسيا، كان هناك العديد من المستهلكين الرئيسيين للسجاد الأذربيجانى فى القرن التاسع عشر، والذين مثلوا السوق الكبير

للتصدير مثل: إنجلترا، تركيا، ألمانيا، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكية، وعدد آخر من بلدان الشرق.

فى أوائل القرن التاسع عشر سرعان ما أصبحت أراضى أذربيجان التاريخية المقسمة بين روسيا وإيران، يتم استيعابها من قبل روسيا، مما أدى إلى دراستها فى نفس الوقت. وبدأ المستثمرون الروس وممثلو العلوم لأول مرة فى الاهتمام بالموارد الغنية الطبيعية والحرف الشعبية. وهكذا، ظهر عدد كبير من الدراسات المعتمد بها للسجاد الأذربيجانى، والتي تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين.

ومن بين الدراسات التى قام بها العلماء الروس، ينبغى الإشارة إلى أبحاث ك. خاتيسوفا، التى بحثت بالتفصيل فى العديد من قضايا غزل السجاد، بدءا من تربية الأغنام والحصول على خيوط الصوف، وانتهاء بالتلوين وتقنية الغزل، والنقوش الموضوعية.. إلخ. وهو ما يشير إلى أن "السجاد الأذربيجانى المصنوع فى جوبا يعد الأكثر قيمة فى بلاد ما وراء القوقاز"، وفى المرتبة الثانية والثالثة يقع سجاد شيروان وقاراباغ. وعند مقارنة السجاد الأذربيجانى مع سجاد آسيا الوسطى، فهى تشير إلى أن الأخير يتراجع أمام الأذربيجانى، وذلك من حيث التنوع واختيار الألوان. أما الباحث الآخر س. إ. جوليشمباروف، فقد جمع معلومات قيمة حول تلوين السجاد المصنوع من الصوف. وأشار إلى أن الأصباغ ذات الأصل النباتى والحيوانى التى يستخدمها الحرفيون المحليون، تتميز بثبات وكثافة الألوان. وكتب يقول: "كثيرا ما يظل السجاد المصنع محليا محتفظا بألوانه الساطعة الأولية عبر العديد من الأجيال، دون أن يفقد بهاءه".

وفى عدد من أعمال الباحثين الروس جرى الكشف عن الوسائل التقليدية فى تلوين السجاد الأذربيجانى، والتى تمنحه الثراء اللونى وبهاء الألوان غير المسبوق. ويشير الباحثون إلى أن السكان الأذريين قد استخدموا فى هذا السبيل الألوان ذات الأصل النباتى والحيوانى والمعدنى.

وتوجد معلومات مهمة حول السجاد الأذربيجانى لدى يا. زيدجينيديزا. وفى دراسته للسجاد وسجاد الحوائط المصنوع فى قاراباغ وشوشا، يشير إلى أن ذلك السجاد الأذربيجانى المصنوع فى مدينة شوشا يحتل المركز الأول فى كل القوقاز من حيث الكم والجودة. وفى حديثه حول أن شوشا يعيش بها الأرمن بجانب الأذريين، يشير إلى: "... إن كل إنتاج السجاد تقريبا فى شوشا يتركز لدى الأسر النصرية"، ويكشف عن الجذور التاريخية والاجتماعية لهذه الظاهرة، موضحا سبب الجودة الأقل للسجاد الأرمينى، ويكتب قائلا على نحو مباشر: "... كان على الأرمن تعلم نسج السجاد من التتر....". ويمكن العثور فى دراسة أ. ميللر على الأسئلة الخاصة بتقنيات الجودة والنقوش والألوان، والوظيفة المحددة لمجموعة سجاد جوبا وشيروان وقاراباغ. وفى حديثه حول دور السجاد فى حياة الأذريين، يشير إلى أن أملاك الأذريين يمكن تحديدها بعبارة واحدة هى: "كم السجاد والأبسطة التى يمتلكها". وقد كان ف. م. زونير هو أحد الباحثين الأذريين الأوائل فى السجاد، والذى قام لأول مرة بتخصيص مراكز محلية مستقلة لإنتاج السجاد الأذربيجانى، ومنحها التقييم الملائم. لا تزال تحتفظ بقيمتها الحيوية حتى اليوم تلك الأبحاث التى قام بها أولئك الكتاب، وخاصة حول ارتباط إنتاج السجاد بنموذج حياة الرحل.

ففى ذلك العصر اتجهت أنظار الباحثين إلى أن تطور صناعة السجاد كان ملحوظا بوجه خاص لدى أولئك الشعوب أو المجموعات الاجتماعية التى عملت فى رعى الماشية، وقامت حياتهم على الارتحال.

وهكذا، فإن كلا من م. ب. موتشايدز، و أ. س. بيرالوف، فى بحثهما حول إنتاج السجاد فى أراضى أذربيجان السابقة فى إمارة إيريفان، أشارا إلى أن تلك الحرفة امتعتها الرعاة هنا بصورة أساسية.

ومن ضمن الأعمال المكرسة للسجاد فى بلاد ما وراء القوقاز، ينبغى الإشارة إلى أبحاث م. د. إيسايف. ويشير الكاتب إلى أن ممثلى الشعوب التيوركية تحديدا قد شكلوا القسم الأكبر من صنّاع السجاد فيما وراء القوقاز. وهو ينظر إلى تطور صناعة السجاد فى أذربيجان فى سياق العوامل التاريخية والطبيعية المناخية، والاقتصادية والاجتماعية. ويفسر سبب انتشار السجاد الأذربيجانى فى بلدان أوروبا وأمريكا لمواصفاته الفنية العالية. وقد وضع لأول مرة توصيفا دقيقا للسجاد الموجود فيما وراء القوقاز طبقا لمراكزه المحلية (أعشاشه)، وحدد مواطن انتشاره التى تركزت فى كل من: جوبا، شاماخى، غنجه، قازاخ، داجيستان، إيريفان.

وفى بحثه حول سجاد داجستان، يشير م. د. إيسايف إلى الاسماء الأذربيجانية للسجاد (جيايا، ياريم - جيايا، خالتشا، سوماخ... إلخ).

كما يشير م. موتشايدز إلى أنه فى أرمينيا كان الأكراد هم العاملون فى غزل السجاد، وكانوا يغزلون السجاد هناك على نحو مطابق للسجاد

الأذربيجاني. أما فى مناطق أرمينيا المجاورة لقازاخ (إنجيفان، وبامبك)، فقد كانوا يغزلون السجاد الأذربيجاني من نوع "قازاخ". ومن بين تلك الأنواع ينبغي الإشارة إلى سجاد "قارا-قيونلو".

وكما أشير فى أعمال إيسايف، جرت الإشارة فى الأعمال الأخرى للعلماء الروس البارزين، إلى أن النخيط الأحمر يحمل فى داخله فكرة أن صناعة السجاد فى القوقاز منذ قديم الزمن، قد تطورت على أراضى أذربيجان، وبين أوساط الأذريين على وجه الخصوص، والشئ المميز هنا أن إنتاج السجاد فى أرمينيا وجورجيا كان متركزا فى تلك الأحياء التى يقطنها بكثافة مجموعات كبيرة من السكان الأذريين. ويبرهن الباحثون على هذه النتائج بالربط بين عمل ونمط حياة السكان الأذريين (رعى المواشى والأغنام)، أى بتوافر قاعدة المواد الخام، وكذلك بالظروف الطبيعية الملائمة والتقاليد الراسخة فى مجالات الحياة. ويؤكد ف. ب. دينيك على أن القسم الأكبر من السجاد القوقازى، ونقوشه وخطوطه الفنية تعود بجذورها إلى فنون القبائل التيورية.

أما القسم الأكبر من السجاد الأذربيجاني فى نهاية القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين، فقد تم إنتاجه بلا شك من قبل السكان الأذريين. وهذا الأمر يعلنه على نحو مباشر ليس فقط جميع الباحثين فى سجاد ما واء القوقاز فى تلك الفترة، بل يؤكد عليه أيضا إحصاء تعداد السكان فى الإمبراطورية الروسية الذى جرى فى الأقاليم والمراكز عام ١٨٩٧. وفى أقاليم باكو وإيريفان وإيليزافيتبول، وفى المراكز الموجودة حول المدن (حيث

يتركز الإنتاج الرئيسى للسجاد فى المناطق الريفية)، مثل الآذربيون النسبة الأكبر من تعداد السكان (٥٤% فى باكو، ٧٦% فى إيريفان، و ٨٢% فى إيليزافيتبول). ولكن ينبغى الأخذ فى الاعتبار أن القسم الأكبر كان يقوم بأعمال شبه رعوية، وكانت هذه المجموعة من السكان تحديدا هى أفضل من وفر قاعدة المواد الخام المطلوبة لإنتاج السجاد، كما كانوا الأكثر استخداما للسجاد ومصنوعاته فى مختلف مناحى حياتهم.

فى منتصف القرن العشرين كان السجاد الأذربيجانى قد أصبح سائدا بالفعل بصورة راسخة فى مختلف المعارض الدولية. ولأول مرة تم عرضه بكميات كبيرة فى عام ١٨٥٢، وذلك فى معرض عموم روسيا للاقتصاد الزراعى والمصنوعات الريفية فى موسكو، ثم فى عام ١٨٧٢ فى معرض موسكو للفنون المتنوعة. وحظى السجاد الأذربيجانى بنجاح كبير فى معرض عموم روسيا للصناعة والفنون المقام فى عام ١٨٨٢ بمدينة موسكو، وفى معرض القوقاز للمصنوعات الريفية والصناعية المقام فى عام ١٨٨٩ بمدينة تيفليس. وقد عُرض السجاد الأذربيجانى لآخر مرة فى روسيا القيصرية، وذلك فى معرض عموم روسيا للحرف اليدوية، المقام بمدينة بطرسبرج عام ١٩١٢-١٩١٣.

ومن بين المعارض الأوروبية الدولية المقامة فى نهاية القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين، والتي عُرض بها السجاد الأذربيجانى، يمكن الإشارة إلى المعارض التى أقيمت فى إيطاليا عام ١٨٧٢، وفى برلين عام ١٩١١، وفى لندن عام ١٩١٣.

كانت الجودة الفنية العالية للسجاد الأذربيجاني سببا في تحوله إلى معروضات فنية قيمة. واليوم، يوجد المئات من السجاد الأذربيجاني الرائع، الذي يُحتفظ به ضمن مقتنيات أبرز المتاحف في العالم، ولدى العديد من أصحاب المقتنيات الخاصة. وينبغي علينا التذكير ببعض هذه الأنواع من السجاد. فمثلا السجادة الرائعة ذات النقوش الثرية التي تعود لمجموعة قازاخ في القرن الخامس عشر، محفوظة في القسم الشرقي لمتحف برلين. ويعد موضوع السجادة فريد من نوعه، وذلك من حيث تصويره للحكاية الشعبية الأذربيجانية حول الملك محمد.

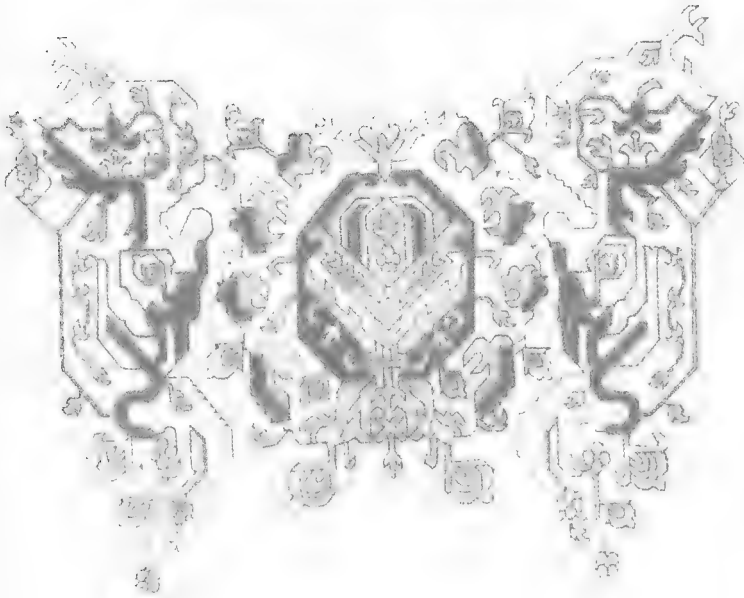
والسجادة الأذربيجانية المصنوعة في القرن الخامس عشر، والتي تصور تشكيلا من طائرين جالسين على جانبي شجرة، محفوظة في متحف ستوكهولم، وينسبها المتخصصون إلى سجاد مجموعة قازاخ. وفي قازاخ وحتى اليوم لا يزالون يقومون بإنتاج السجاد من ذلك النوع، والذي حمل اسما شعبيا "جوشلو" ("رسم طيور")، وذلك بفضل نقوشه التي تصور الطيور. كما توجد مجموعة كبيرة من السجاد الأذربيجاني التي تم صنعها خلال القرون ١٦-١٩ لدى مجموعة متحف فيكتوريا وألبرت في لندن. ومن بين تلك المجموعة يوجد عدد من السجاد يعود لمجموعات تبريز، وجوبا، وغنجه، وقاراباغ، وشيروان، وباكو. كما يوجد أيضا السجاد الأذربيجاني لدى مجموعات متحف متروبوليتان في نيويورك، ومتحف الفنون التركية والإسلامية في إسطنبول، والمتحف الحكومي لفنون الشعوب الشرقية في موسكو، وفي متحف بودابست، ومتحف الفنون في فيلادلفيا، وفي متحف

ميونيخ، ومتحف باريس، ومتحف المنسوجات في فيينا، وفي العديد من مختلف متاحف العالم الأخرى.

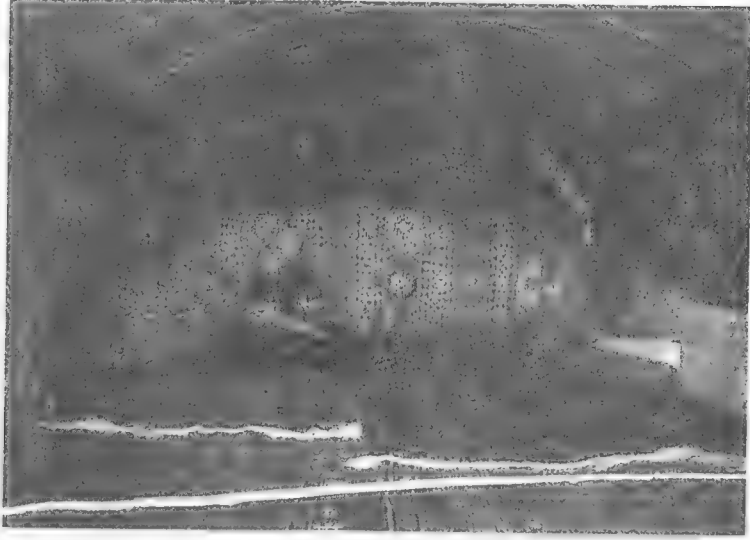
ويعد المتحف الحكومي للسجاد الأذربيجاني والفنون التطبيقية الشعبية في باكو، أكبر حائز لمجموعة السجاد الأذربيجاني، تلك المجموعة التي تضم عدة آلاف من السجاد ومصنوعاته.

* * *

الفصل الثاني
السجاد الأذربيجاني
"الأنواع والتقنيات"



السجاد الأذربيجاني "الأنواع والتقنيات"



من المعروف أن السبيل لتطور أى نوع من أنواع الفنون والحرف، بما فيها صناعة السجاد يتطلب توافر الخبرات الإنتاجية الراسخة، بالإضافة إلى القاعدة المادية للمواد الخام. وقد تشكلت تلك الخبرات عبر عملية تطور الغزل فى أذربيجان.

وقد حظت بتطورها فى أذربيجان القاعدة الرئيسية للغزل، وهى النشاط الزراعى ورعى الماشية، وذلك فى العصر النحاسى وفى العصر الحجرى الحديث على وجه الخصوص.

كان توافر العديد من الغابات الجبلية الواسعة، والغطاء النباتي الجبلي الملائم للأنشطة الرعوية، والمناخ اللطيف في فصل الشتاء في أراضي كورا أراك الواطنة وفي الأودية الواقعة بين الجبال، والأهم من ذلك قرب بعضها البعض منذ القدم، قد ساعد على تحويل تلك المناطق إلى واحة استثنائية صالحة لتطور رعى الماشية، بسبب الطبيعة المناخية والجغرافية المميزة لذلك الإقليم. فمنذ بداية عصر البرونز أصبحت أراضي أذربيجان مركزاً لنشاط الرحل الرعوى في كل منطقة ما وراء القوقاز. كما أن توافر أراضي المراعى الصيفية والشتوية الواسعة في أذربيجان، ووفرة العمالة التقليدية المتمثلة في رعى المواشى بين السكان، قد مهد السبيل نحو انتشار السكان في المراعى الجبلية (يايلاجى) فى الصيف، وفى المراعى السهلية (جيشلاجى) فى الشتاء.

كما لعب كذلك دوراً مهماً فى تطور غزل السجاد، النزوح الموسمى الذى تشكل بصورة تاريخية بين القسم الأكبر من السكان إلى يايلاجى وجيشلاجى. وساعد هذا النمط من الحياة على إقامة مجموعات إثنية اجتماعية، وساعد على وجه الخصوص فى ظهور المساكن التى يسهل جمعها ونصبها بسرعة (الخيام ومساكن الرُحل فى آسيا الوسطى.. إلخ)، وعلى استخدام العديد من الحيوانات (الجياد، والجمال، والبغال، والحمير، والجاموس البرى)، باعتبار الدواب وسيلة للانتقال، وأيضاً استخدام المواد المحمولة والمضغوطة فى وسائل المعيشة مثل: السجاد، والمفارش، والحصير والأغطية، والحقائب الشبيهة بالأجولة "الخرج".. إلخ. وأصبح السجاد ومنتجاته جزءاً لا يتجزأ من حياة رعاة الماشية. وكان الإيقاع الدائم

المتكرر في الترحال إلى جيشلاجى من يايلاجى والعودة مرة أخرى، سببا في خصوصية حياة القسم الأكبر من السكان الأذريين، مما انعكس بدوره على فنونهم بما فيها صناعة السجاد.

وقد منح التوسع السريع في رعى الأغنام، كمية كبيرة من الصوف اللازم لإنتاج الغزل، ومهد الطريق لتطوره.

وقد سبق الغزل التقليدى عملية تصفير وصف الألياف النباتية في مختلف وسائل الاستخدام الحياتية مثل الحصير. ولا تزال آثار الأغطية النباتية المضفرة موجودة في العديد من قرى أذربيجان. ففي عملية التصفير تحديدا (الجلد) استحضر الفرد فيها خبرات العمل المتراكمة والضرورية للغزل.

وفي سبيل تطور الجلد في أذربيجان، توافرت قاعدة المواد الخام الثرية في صورة مختلف أنواع نباتات القصب والسمار^(١)، والكتان والقراص^(٢) والقنب والعديد من النباتات الأخرى الصالحة لعملية التصفير.

ويمكننا ملاحظة الشواهد على توافر الغزل بدقة في آثار العصر النحاسي. كما أن توافر النساجين في تلك الفترة وخاصة في المناطق الجنوبية لأذربيجان، يشهد على أن الغزل في ذلك الوقت كان متطورا بصورة جيدة باعتباره حرفة بعينها.

(١) السمار - اسمه العلمي (جانكس ارايكس) وهو أحد نباتات المستنقعات الملحية ويتميز بقوة تحمل عالية للملوحة بالتربة ويستخدم في صناعة بعض أنواع الورق - المترجم.

(٢) القراص - نبات عشبي حولي له أوراق تحدث تهيجا للجلد عند ملامستها، حتى إن جنود يوليوس قيصر أدخلوا القراص الروماني إلى بريطانيا لاعتقادهم أنهم سيحتاجون إلى ضرب أنفسهم به ليحصلوا على الدفء - المترجم.

وتكتسب عملية الغزل تطورها اللاحق في العصر البرونزى وعصر الحديد المبكر (الألف الثالثة - الأولى قبل الميلاد).

وبغض النظر عن استخدام المواد الخام النباتية فى الغزل فى العصر البرونزى المبكر (الألف الثالثة قبل الميلاد)، إلا إن الاتجاه الرئيسى فى تلك الفترة قد تمثل فى غزل الصوف، مما مهد بدرجة كبيرة نحو التطور السريع لرعى الأغنام.

وفى الآثار الأرخيولوجية للعصر البرونزى الأوسط، لوحظ فى أنربيجان البراهين الدالة على وجود أنوال الغزل البسيطة والبدائية. ويفترض الباحثون أنه فى ذلك العصر تحديدا (الألف الثانية قبل الميلاد) قد نشأ غزل السجاد الوبرى. وعلى الأرجح، فإن النساجين المحليين فى ذلك الوقت قد عرفوا تلوين النسيج، ذلك الأمر الذى تشهد عليه الآثار الموجودة فى مقابر تلك الفترة، مثل تماثيل الرجال الفخارية فى ملابس ملونة باللونين الأسود والأحمر. كما أن هناك قدرا كبيرا من المعلومات لكتُاب العصر القديم والعصور الوسطى المبكرة (فى القرون ٣-٨)، حول الغزل، وذلك فى فترة وجود بعض الدول على أراضي أنربيجان مثل دولة أتروباتينا وألبانيا.

وهكذا، وعلى أراضي إحدى قرى العصر المبكر للقرون الوسطى، تم العثور على أجزاء لقطعة من السجاد الرقيق ذات اللون البنى الفاتح. وطبقا لآراء المتخصصين، فإنها تمثل بقايا بساط أو سجادة حائطية.

كما لعبت عملية التلوين دورا مهما فى إنتاج المنسوجات الصوفية. فقد أَلَم الحرفيون فى تلك الفترة بهذه العملية جيدا، ولم يَتَمَتَّعُوا فقط بالقدرة على غزل المواد الدقيقة والرقيقة، بل أيضا تلوينها، ووضع مختلف الرسومات عليها. وقد أثبتت الدراسات أن العصر القديم قد احتوى على التلوين النباتي. ففي أذربيجان تنمو عشرات الأنواع من النباتات والأشجار ذات الجذور والثمار والأوراق التي يمكن استخدامها للحصول على الألوان الطبيعية الثابتة.

وفى تحليل المواد الأرخيولوجية المتصلة بالغزل، ينبغي الإشارة إلى أنه فى العصر القديم انتشر على نحو واسع أنوال الغزل والصف المتميزة. ولا تزال هذه الأنوال تستخدم حتى يومنا هذا فى أذربيجان. وهى تطوى وتنقل على الحمير والجمال أثناء الترحال. وعند أوقات التوقف يتم نصبها وإعدادها للعمل لعدة أيام. وعند الأخذ فى الاعتبار بوجود بعض المنسوجات التى تم غزلها بوسائل مختلفة فى آثار العصر القديم وفترة القرون الوسطى المبكرة، يمكننا افتراض أن سكان أذربيجان كانوا يستخدمون عددا من أنواع أنوال الغزل.

ومن المعروف أن الغزل اليدوى يتم اعتباره بداية لإنتاج النسيج. كما أن الحصول على المغزل فى القدم قد منح الفرصة لإنتاج الخيوط الطويلة والدقيقة والمتساوية من حيث السمك. وتعد عملية الغزل اليدوى عملية طويلة تتطلب الكثير من الجهد، حيث إن طريقة غزل الخيط تحديدا يعتمد عليها كثيرا نوعية النسيج القادم. وعلى الأرجح فقد كانوا فى البداية يقومون بغزل

الخيوط الرفيعة بأيديهم، حيث يصنعون الخيوط المبرومة من الصوف النقى. وتم رصد مثل هذا الأسلوب القديم فى الغزل اليدوى باعتباره من رواسب الماضى القريب، وذلك من قبل الباحثين فى علم السلالات فى منطقة غنجه وقازاخ.

كانت بكرة الغزل من الأدوات المهمة التى استخدمت فى الغزل فى العصر القديم. كما كانت بكرة الغزل المصنوعة من الفخار أو من العظام، كثيرا ما يتم العثور عليها فى الحفريات الأرخيولوجية بدءا من العصر الحجرى الحديث.

وقد مثل الحصول على المغزل وبكرة الغزل تحولا حقيقيا فى العصر القديم، وذلك فى مجال إعداد الخيوط وغزلها بمختلف الأنواع والأحجام. فإن بكرة الغزل تساعد على الاحتفاظ بدورات ممتدة متساوية لدوران المغزل، وتوفير الشروط الضرورية للخيوط بسمك واحد على طولها.

ويشهد كل هذا الأمر ثانية على أن المصادر العميقة التى مهدت لظهور وتطور صناعة السجاد فى أذربيجان، تعود بجذورها إلى نمط معيشة وحياة السكان رعاة الماشية، الذين استوطن قسم منهم ليتحول تدريجيا إلى العمل بالزراعة، مواصلين الاحتفاظ بتقاليد غزل السجاد. كما أن النسق الحياتى الجديد بإيقاعه وفلسفته المختلفة، قد سمح بنهوض صناعة السجاد إلى مستوى الفن الرفيع. ولكن فى ظل هذا الأمر، فإن التقاليد الفنية والتقنية لغزل السجاد، والتى نشأت فى ظل مناخ رعى الماشية، قد شكلت القاعدة الرئيسية كما فى السابق.

وتشهد دراسة نهاية القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين، على إن غزل السجاد قد ظل حرفة ريفية بصورة رئيسية، ومضى تطوره بدرجة كبيرة في مناطق تربية قطعان الأغنام. ولاحظ دارسو الحرف اليدوية في القوقاز في نهاية القرن التاسع عشر، أن ٨٠% من السكان في مراكز غنجه وجوبا يعملون في إعداد الصوف. وبلا شك يعد هذا الأمر نتيجة لتوافر الصوف. كما إن مصادر منتصف القرن التاسع عشر تعلمنا أن كل ثراء أذربيجان يتشكل من قطعان المواشى والأغنام. ويوجد في أذربيجان قسم من السكان يعمل في رعى الماشية بصورة رئيسية، وهم من الذين يرعون الأغنام والماعز، وبعضهم يرعى قطعان المواشى الكبيرة مثل الأبقار والجاموس والبقر الهندي والجمال والحياد.

كان السكان في جنوب وشمال أذربيجان يقومون بتربية أنواع الأغنام المحلية ذات الصوف الكثيف بصورة رئيسية. فمن بين ثلاثة عشر نوعا من الأغنام التي تُربى في القوقاز، يوجد تسعة أنواع منها في أذربيجان. وهى تتمثل بصورة رئيسية في هذه الأنواع: بوزاخ، وبلباس، ومزيخ، وميرينوس، وجيريك، وكذلك أنواع شيروان، وقاراباغ، وأنواع ليزج. ويُجز صوف نوعى بلباس ومزيخ مرة واحدة في العام (أواخر الربيع)، أما الأنواع الأخرى، فعادة ما يتم جز صوفها مرتان في العام (في الربيع والخريف). ويمثل صوف ياجنيات أهمية خاصة وقيمة عالية لصناعة السجاد. فإن صغير ذلك النوع من الأغنام يولد في شهر مارس، ويجز صوفه في شهرى يوليو وأغسطس. وبعد صوف ذلك النوع من أقيم أنواع الصوف وأثمنه عن غيره الذى يتم جزه من أغنام الربيع أو الخريف.

وهكذا، فإن مختلف أنواع الأغنام فى أذربيجان، وكذلك الأنواع المتوسطة منها التى يتم الحصول عليها من خلال التهجين، تمنح صوفاً ذا نوعيات مختلفة من حيث اللون والظلال. وارتباطاً بهذا الأمر، فإن منتجات السجاد فى كل منطقة تتمتع بخصائصها التقنية. وإجمالاً، يتم استخدام الأصواف التى تجز فى الربيع من أجل إنتاج السجاد.

وقبل فترة طويلة من جز الصوف، يتم اختيار أفضل الأغنام وفصلها عن القطيع (حيث يجرى الاحتفاظ بها وعلفها بصورة مستقلة). أما صوف الأغنام المعلوفة بصورة سيئة، فهو شحيح اللعان ويظل باهتاً دائماً.

ويتم غسل الصوف الذى يعد للغزل بصورة جيدة. وكثيراً ما تساق الأغنام إلى النهر لعدة مرات قبل جز صوفها، وذلك لغسل الصوف تحضيراً لجزه. وتتسم عملية الغسيل بجهد كبير. وعادة ما يقومون بها على شاطئ النهر. وفى بعض المناطق تقوم مياه الأمطار بوظيفة الغسل.

وبعد أن يجف الصوف المغسول يجرى الضرب عليه بعدد من العصي الخشبية الرفيعة الخاصة - "تشويوك"، وبعد ذلك يجرى تنشيط الصوف. ويعد تنشيط الصوف بالمشط إحدى العمليات التحضيرية المهمة. ويستخدم للتنشيط مشط خاص "يون داراج".



المرحلة التالية هي إعداد غزل الصوف. ويتطلب القيام بهذا الأمر خبرة عملية كبيرة لإنجازها بأكثر الوسائل بدائية (تلك الوسيلة التي لم تتغير عمليا عبر العديد من القرون)، مستخدمين بذلك عصا رفيعة متينة (يبلغ طولها من ٢٥-٣٠ سم)، ذات طرفين مدبيين، يعلق على أحدهما بكرة الغزل لتجعل وتر الشد على نفس المستوى وتجعل الغزل بنفس السمك والصف. ومنذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر بدأ استخدام المغزل "دجاخرا" في الحياة الدارجة، والذي سرعان ما مضى في التطور والاكتمال.

أما العملية التقنية التالية في صناعة السجاد فهي التلوين، وكما أشير سابقا، فإن تلوين الأنسجة الصوفية في أذربيجان كان يجرى منذ أقدم العصور. وفي هذا المجال تشكلت التقاليد الراسخة والحرفية العالية. فمنذ القدم استخدم في أذربيجان الأنواع الثلاثة للألوان الطبيعية، أي النباتية والحيوانية والمعدنية. وقد سعى الأساتذة الشعبيون في التلوين "باياجتشي" إلى الحصول على النتائج المذهلة، حيث توصلوا إلى الألوان الثابتة والمبهرة بثرائها وبهائها وخلودها وظلالها المتنوعة والفريدة.

كانت الألوان ذات الأصل الحيواني هي أقدم الألوان الراسخة والثابتة في غزل السجاد. وكان الأكثر انتشارا منها هي الأورجواني(*)، والأحمر القاني، والقرمزي(**).

(*) الأرجواني، بالإنجليزية Purple، تسمية تدرجات اللون الواقعة بين الأحمر والأزرق، أو الأقرب إلى اللون البنفسجي الفاتح - المترجم.

(**) القرمزي هو اللون الأحمر المشرق، ويوصف به الألوان الحمراء المزركقة بين الأحمر والوردي، والتسمية في الأصل تعود إلى لون الصبغة المنتجة من حشرة حرفشية تدعى قرمز - المترجم.

يتسم الغطاء النباتى لأذربيجان بثرائه الشديد ونباتاته المتنوعة ذات الصفات الصبغية والتلوينية. وفى سبيل الحصول على اللون الأحمر الأكثر شيوعا فى غزل السجاد فى أذربيجان، يتم استخدام نبات القوة(*) . والقوة هى شجيرة طويلة العمر تنقسم جذورها بصفات صبغية. ويطلق الحرفيون المحليون الملونون على ذلك النبات اسم "بوياج". وبالإضافة إلى النباتات الصبغية المحلية، يتم استخدام النباتات المجلوبة من الخارج على نطاق واسع. وقد كان الطلب كبيرا على نبات النيله الذى يعطى بصورة رئيسية كل تنويعات اللون الأزرق، وهو أحد الألوان الرئيسية التى تستخدم فى تلوين السجاد الأذربيجانى.

وقد أدى نمو إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز فى القرن التاسع عشر، إلى تحول عملية التلوين إلى حرفة مستقلة. وكان الملونون (بياج خان) ينتشرون فى العديد من المدن وفى قرى أذربيجان.

قطع السجاد ومنتجاته طريقا طويلا من الارتقاء فى تطوره، وتمثلت قاعدته فى الغزل العادى. ويمكن تتبع مصادر عملية الغزل ذاتها عبر إنتاج العديد من الأغطية التى تصنع من خلال التصفير البسيط، وذلك من المواد النباتية (القصب، السمار، القنب.. إلخ). وكانت هذه الأغطية من مختلف أنواع الحصير المجدول: الحصير، تشييتين (الحصير غير المنقوش)، بوريا (الحصير السميك) وغيرها. وقد مثلت هذه المنتجات النباتية المجدولة،

(*) القوة: نبات صبغى ذو أزهار صفراء ينمو برىا فى الأودية الجبلية، ويستخرج من جذوره الصبغة الحمراء - المترجم.

وكذلك المنسوجات المبكرة الكتانية والصوفية، قاعدة تشكيل غزل السجاد، وإذا كان غزل السجاد قد اقتبس الأساس التقنى، فإن الحصر النباتى قد حدد الأهمية الوظيفية الرئيسية للسجاد.

فى البداية ظهرت المنسوجات ونقوش السجاد غير الوبرى المختلفة من حيث التقنية، ثم أتى فى المرحلة التالية تطور صناعة السجاد متمثلاً فى السجاد الوبرى.

ومنذ أقدم العصور وحتى وقتنا هذا، فإن السجاد المعد يدوياً، كان يتم غزله من خلال الأنوال البسيطة، وهى أنوال مربعة ذات جوانب موازية ومواجهة. وقد ظلت حتى يومنا هذا نفس تلك الصفات والخصائص والأشكال المختلفة لتلك الأنوال وأسس عملها دون تغير يذكر. وعند الغزل جرى فى البداية استخدام الأنوال الأفقية، والتى مضى تطورها عبر الزمن حتى أصبحت عمودية.

وكان السجاد غير الوبرى التقليدى يتم غزله بصورة رئيسية من خلال الأنوال الأفقية، أما الوبرى فكان يستخدم الأنوال الرأسية.

* * *

الحصير المجدول

يجرى إعداد الحصير المجدول من نباتات المستنقعات (السمار، القصب وغيرهما).

ويتم جدله فى الأنوال الأفقية، حيث تجرى لُحمة القصبه عبر قاعدة القصب، وذلك بتقنية "كينشيريتمى" (التصفير). ويتكون نقش الحصير من خطوط منحرفة واسعة تتقاطع بنعومة مع بعضها البعض، ويتم تلوين الحصير بصورة رئيسية بحيث يتلألأ باللون الذهبى اللامع.

تنويعات الحصير:

- من حيث المادة الخام- "قابا- حصير"، و"بوريا".

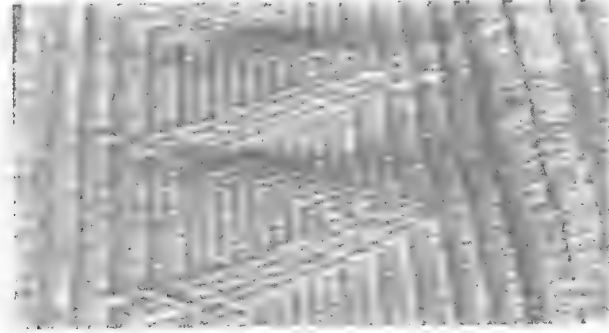
- من حيث النقش- المزهري، والمنقوش، "جبالانى" وغيره.

كان الحصير منذ أقدم العصور يمثل كسوة دائمة للأرضيات، وأيضاً للحفاظ على الأقسام السفلية للحوائط من الرطوبة، كما استخدم بوصفه نوعاً من الزينة والأناقة للبيوت. كما كان يتم غزل الحصير بأحجام صغيرة ذات نقوش، وذلك لتغطية أجزاء الحوائط الواقعة أعلى النوافذ والأرائك وغيرها من الأثاث. ففي البيوت كانوا يفرشون السجاد فوق الحصير، وذلك من أجل الحفاظ على السجاد لفترات طويلة.

وكانت مراكز إنتاج السجاد فى أنزبيجان، هى المناطق الواقعة بطول شواطئ أنهار كورا وآراز وماسالا، ولينكاران، وأستارا، وجلال آباد.

بوريا

هو الاسم الذى يطلق على الحصير السميك الكثيف، والذي يتم غزله من الألياف اللينة للنباتات البرية، كما إن جدله يمكن أن يمضى بطريقة بسيطة أو معقدة، وبالنقوش أو بدونها.



وتتكون النقوش البسيطة لبوريا من خطوط رأسية معقدة لأشكال هندسية كبيرة.

أما بوريا فى منطقة لينكوران، والتي تسمى "جول حصير"، فيتم غزله بنوعين من النقوش. وفى القرون الوسطى كان ذلك النوع من بوريا يطلق عليه "تشافلى بوريا". وكان "تشافلى بوريا" يُغزل مثل الحصير، وهو يشبه شكل الشبكة، وكان القسم الأكبر منه يصنع من نبات السمار. وتمثلت خصائص "تشافلى بوريا" فى أن استخدامه فى القرون الوسطى كان شائعاً لتجفيف حبوب القمح. وكانت الخطوط العريضة الرأسية لأنواع بوريا البسيطة تشكل الهيكل الرئيسى للتصميم والنقش والتتابع الإيقاعى للعنصر الواحد. وتتمتع أنواع بوريا المعقدة بنقوش يتم تشكيلها من خلال التفاعل الإيقاعى للرسومات الهندسية الكبيرة مع الأصغر منها، وتشكل رسوماً

هندسية متعرجة في صورة مثلثات تجتمع في وحدة واحدة. كما أن التابع المتساوي للعناصر، يكسب النقوش حيوية فائقة وهيئة النقش البارز. وفي بعض قرى المناطق الجنوبية لأذربيجان تم الاحتفاظ برسومات الحرفيين المهرة الكبار لبوريا في القرون الماضية. وظل الشعب محتفظا بها، وذلك مثل نقوش "حصيري"، و"تيموري"، وغيرها.

كانت المراكز الرئيسية لصناعة بوريا في الماضي تتركز في القرى الواقعة على شواطئ أنهار: كورا وآراز، ومناطق لينكوران ومسالي. وفي بعض قرى لينكوران يتم صناعة بوريا بكميات قليلة حتى وقتنا هذا.

تشيتين

يتم إنتاج تشيتين المنقوش وغير المنقوش في أذربيجان. وكانت النقوش توضع من خلال طريقتين.

الطريقة الأولى: على ساق نبات القصب والسمار، وذلك من خلال التسخين حتى الحرق، حيث يتم وضع نقوش الأفاعي المتنوعة، وذلك بطريقة نزع القشرة من الأغصان الرفيعة لشجرة التوت (وأحيانا شجر الأجااص أو الكرز)، ثم لفها حلزونيا على كل ساق، ووضعها فوق النار لفترة محددة. وترص الصفوف العرضية للقصب فوق الأرض، ثم يجرى توحيدها بالخيط القطنية والصوفية المزدوجة، بحيث تصبح أقسامها السفلية والعلوية قاعدة للحصير. ونرى النقوش الموضوعة فوق أنواع تشيتين تتناسب بإيقاع الخطوط العرضية التموجية ذات ظلال اللونين البنى الغامق والبرتقالي الفاتح.

الطريقة الثانية: وهى التقليدية بالنسبة لأنواع تشيتين وتنتمتع بتقنية أكثر تعقيدا، حيث تقوم النساجة بوضع علامات على كل قصبة بالإبرة أو بالمخرز لدوائر التشكيل. ويتم لف الساق بشدة بالخيوط الصوفية (وأحيانا الحريرية أو القطنية)، وعند اختيار ألوان تلك الخيوط يراعى التتابع المحدد لها.



وتستخدم الأنواع الكبيرة غير المنقوشة باعتبارها غطاءً للقسم الخارجى للخيام والأكواخ، أما المنقوشة منها فتستخدم فى الأماكن الداخلية التى تفصل قسم المعيشة عن القسم الاقتصادى (أماكن العمل والإعداد)، وذلك من خلال حوائط صغيرة. أما تشيتين ذات الأحجام الصغيرة وتوزيعات بوريا فهى تستخدم باعتبارها مصفاة لتجفيف الأرز، كما توضع فوق أسقف البيوت لتجفيف الفواكه تحت أشعة الشمس المباشرة. وبهذه الطريقة يقومون بتجفيف ثمار الخوخ والبرقوق وفصوص التفاح وأنواع الخضروات فى فصل الشتاء.

وفى الماضى تمثلت المراكز الرئيسية لإنتاج تشيتين فى مناطق: قازاخ، وقاراباغ، وموجان، والمناطق الواقعة على شواطئ نهري كورا وآراز.

* * *

السجاد غير الوبرى

ارتبط نشأة غزل السجاد بظهور السجاد غير الوبرى ذى النقوش والتقنيات المتنوعة، وأيضاً بالمرحلة التالية لتطور السجاد الوبرى.

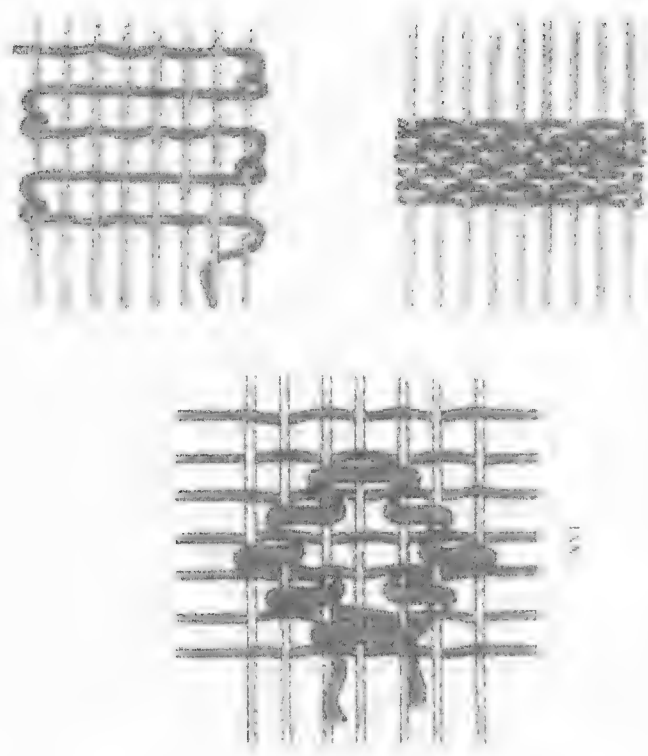
كان يتم إنتاج السجاد ومنتجاته المستخدمة فى مجالات المعيشة، من خلال تقنيات السجاد غير الوبرى بصورة رئيسية، ونادراً ما تستخدم تقنيات الوبرى. وكان النساجون يستخدمون كل خصائص أساليب صناعة السجاد غير الوبرى فى عملية الغزل، بغض النظر عن تنوعها.

وينقسم السجاد غير الوبرى إلى الأنواع التالية: بالاس، جيمجيم، كلیم، برنى، شادا، زىلى، لادى، سوماخى. ولا تعكس هذه التسميات تقنية الإعداد أو الأهمية الوظيفية المحددة لأنواع السجاد المذكورة.

بالاس

سجاد غير وبرى يتم غزله من الخيوط الصوفية والقطنية والحريرية، وصوف الجمال، وكذلك من القنب والكتان.

ويتحدد بناء بالاس من خلال نوعين مختلفين من الخيوط: خيوط القاعدة واللحمة. أما تقنية الغزل البسيط "كيتشيرتيمى" للوحة فتجرى عبر القاعدة مرة أخرى حتى يغطى القاعدة تماماً. وعلى هذا النحو، فإن بالاس يتمتع بغطاء خارجى دقيق. وهناك أيضاً تشى بالاس المنقوش، الذى يستخدم فى صناعته ثلث الخيوط.



وربما يكون "كياندير بالاس" هو أبسط أنواع بالاس الذى ظهر مبكرا فى أذربيجان، وهو بالاس المصنوع من التيل. وبعد ذلك كان بالاس يُغزل من صوف الجمال والغنم. وفى قرى أودولا وباشالى فى شيروان كانوا يصنعون أنواع بالاس الصوفية.

وتعد الخطوط العرضية المتكررة هى الخطوط المزينة الرئيسية لأنواع بالاس ذات الألوان والأحجام المختلفة. ويعتمد تلوين بالاس بدرجة كبيرة على المنطقة التى يتم غزله فيها، حيث إن الألوان تعتمد على الثراء النباتى لهذه أو تلك من المناطق، التى يجرى فى كل منها استخدام الصبغات النباتية

المحلية، حتى فى أصغر القرى. كما أن ألوان قطع بالاس تتنوع بين الصارمة والمشرقة، من الأزرق الغامق والأحمر القانى والبنى الغامق، إلى الأبيض والأصفر والبرتقالى.

وتتمتع أنواع بالاس بالاسماء التالية:

- من حيث المادة الخام المصنوع منه: "بياريا تيفتى"، "كيندير الاى"، "كيندير بالاس"، "كيش"، "كيونت"، "جالين بالاس"، "لاى بالاس"، "بمبى بالاس"، "تيفتيكلى بالاس".

- من حيث التقنية: "تشى بالاس"، "داراجلى بالاس"، "جايج بالاس".

- من حيث الحجم: "الين"، "إلى".

- من حيث الاستخدام: "بيريك"، "تشادير أرتيوى"، "جول بالاس"، "جورجينيك"، "داستراخان"، "إيباى بالاس"، "فرش"، "خيرجى"، "كيفيند"، "كيولفى بالاس"، "كيوندى بالاس"، "كيورسى بالاس"، "مينسيل بالاس"، "أورتوك"، "بارتشا بالاس"، "إيجيشليج"، "إير بالاس"، "إيوكوزيو"، "إيوك بالاس".

- من حيث النقش: "آج بالاس"، "جارا بالاس"، "أبرى بالاس"، "ساي بالاس"، "تاختاميجى بالاس"، "زولاجسيز بالاس"، "زولاجلى بالاس"، وغيرها.

وهناك عدد من الأدوات يتم إنتاجها من بالاس المغزول، وذلك للاستخدام فى النواحي المعيشية لمختلف الأغراض.

وفى جيتشا يطلقون على أغطية الفراش اسم بالاس. وفى اللهجات الخاصة بمختلف مناطق أذربيجان يطلقون على بالاس اسماء: "خينى"، "كيسا"، "كليم". وفى موجان يطلقون على قطع بالاس الصغيرة من القطن اسم "شادا". أما الأنواع الأخرى للسجاد غير الوبرى الذى يستخدم باعتباره أغطية غير مكتملة، فعادة ما يسمى بالاس، وجيدجيم ("كيتشيرتيم بالاس"، "سايا بالاس")، وكليم ("جيوليو بالاس"، "تاخيشلى بالاس"، "شاماخى بالاس"، "زير بالاس"، "زيفير بالاس")، وجديرجى ("داراجلى بالاس")، وسوماخ ("جيوليو بالاس"، "سوماخ بالاس")، وزىلى ("جيوليو بالاس"، "يوخسول بالاس"). وفى ياردنلى يطلقون اسم بالاس على السجاد غير الوبرى المغزول فى المغازل الأفقية.

وفى مجالات المعيشة يستخدم بالاس على نطاق واسع لتغطية الأرضيات والخيام، وباعتباره غطاءً وثياباً وفى الأغراض الأخرى. ومنذ القرون الوسطى احتل بالاس مكانة خاصة فى الطقوس الدينية ومراسم الدفن، وفى مراسم الدفن يجرى تكفين أجساد الحكام وعائلاتهم ورجال الصفوة المدنية بقطع من بالاس. ويستخدم بالاس فى الطقوس الدينية باعتباره نوعاً من الملابس. وقد تشكل فى أذربيجان طقس يدعى "ارتداء بالاس".

وفى فترة القرون الوسطى كان بالاس العنصر الرئيسى من عناصر تجهيزات البيت وخيام الرحل وعربات القوافل، وكذلك الجوامع والقصور. كما إن نسيج بالاس كان يستخدم على نحو واسع فى إعداد الملابس والأثاث المنزلية. وكان يمكننا مشاهدة بالاس فى كل بيت، بغض النظر عن الوضع

الاجتماعى لصاحب البيت أو مكانته. وقد اشتهرت أبشيرون بإنتاج أنواع تشى بالاس الرائعة ذات النسيج الرفيع. وكانت تستخدم فى صورة الستائر والمفارش والأغطية، كما كانت تزين الحوائط. ولم تكن توضع على الأرض لعدم متانتها. وكان تشى بالاس مكونا مهما من بائة العروس.

وقد تركزت المراكز الشهيرة فى إنتاج أنواع بالاس فى: أبشيرون (خوداسان، جوبا، كالا، سورخان، فينديجان، قيزى، وغيرها)؛ وجوبا (هيل، تشيتشى، خودات، ليدجادی، ألبان، جوناجيند، بيرابيدیل)؛ وشيروان (شاماخی، مارازا، نابور، باشالى، أودولو، وغيرها)؛ وقازاخ- غنجه (بورشالى، صلاحلى، قارايازى، شىخلى، وغيرها)؛ وقاراباغ (باردا، أجابيدى، جبرائيل، قوباتلى)؛ ومناطق لانتشين، وليانكيارا، ويارديميل، والقرى الواقعة حول الشواطئ الشرقية والشمالية لبحيرة جيتش، وجنوب أذربيجان.

وقد تم العثور فى مقابر مينجياش فى القرنين الأول- الثانى، على أقدم نماذج بالاس التى جرى غزلها فى كل مناطق أذربيجان (جوبا، شيروان، موجان، باكو، قاراباغ، غنجه، قازاخ، جيتشا، بورتشالى وجنوب أذربيجان) وتشير المصادر العربية إلى أنواع بالاس الشهيرة، والتى تم غزلها فى موجان بالقرن العاشر.

جيدجى

هو السجاد غير الوبرى الذى يُغزل من الصوف والقطن، كما يتم غزله بصورة خاصة من خام الحرير.

ويتميز جيدجى فى أن سطحه لا يتشكل من الخيوط الدقيقة، بل من الخيوط الملونة لقاعدته، والتي تكسبه خطوطاً رأسية متعددة الألوان بمساحات عرضية مختلفة.

ويتشكل قاعدة هذا النوع من السجاد بألوان مختلفة (الأبيض، والأحمر، والأصفر، والبنى)، وتتخللها خيوط اللّحمة ذات اللون الواحد. وتُضم خيوط اللّحمة على نحو لصيق حتى تغطي اللّحمة ما بين القاعدة، وبهذه الطريقة تصبح القاعدة هي القسم السطحي للسجادة. وكثيراً ما تكون خيوط القاعدة هي الأكثر سمكاً مقارنة بخيوط اللّحمة، وكثيراً ما يصبح القسم السطحي لسجاد جيدجى بارزاً.

ويتم غزل جيدجى بصورة رئيسية فى المغزل الأفقى. ولا يتجاوز عرض جيدجى ٢٥-٣٠ سم، ويصل طوله إلى أكثر من خمسة عشر متراً. واعتماداً على حجم المنتج (أغطية الأرضيات والحوائط، الستائر، الثياب، وغيرها) يتم تقطيعه إلى أجزاء منفصلة، ثم حياكتها معاً.

من حيث الزينة والديكور يوجد نوعان من جيدجى: الملساء الخالية من النقوش، وذوات الأشكال الهندسية ذات الخطوط، والتي تتنوع بتأثيراتها اللونية. وتتسأ النقوش فى جيدجى من خلال الخيط الثالث بتقنية "كيتشيرتيمى".

تتميز خطوط جيدجى بألوانها المتناغمة، التي يتشكل نطاقها من الخطوط الحمراء والصفراء والزرقاء والبيضاء، والتي تقع بدورها فى أطر

ملينة بالخطوط الدائرية مثل الخطوط الخضراء، والزرقاء، والصفراء المحاطة بالخطوط الحمراء، أما الخطوط الحمراء فهي محاطة بالدوائر الصفراء. وفي مختلف مناطق أذربيجان التي تقوم بغزل السجاد، ينتقى الحرفيون بطرق مختلفة ألوان خطوط جيدجى وتتويعاتها، ففي ناختشوان يتميز جيدجى بالنقوش العريضة، وفي قاراباغ وشيروان تتحول الخطوط إلى تشكيلات محلية الطابع.

ومن حيث التقنية والخصائص الفنية، فإن جيدجى ينقسم إلى نوعين: "ألا كينيك" و"إب جيدجى". وتسمى طبقاً للمادة الخام المصنوعة منها - "أميا"؛ وطبقاً للتقنية - "لادى جيدجى"، و"شادا جيدجى"، و"إير جيدجى"؛ وطبقاً للاستخدام فى المعيشة - "جيدجى بارتشا"، و"داراى جيدجى"، و"خاياتى جيدجى"، و"قارا جيدجى"، و"قيلبلى جيدجى"، و"بالتارليج جيدجى".. إلخ، وطبقاً للخصائص الفنية - "تشيكشكلى جيدجى"، و"تشوبان جيدجى"، و"سايبالاس" وغيرها.

ويسمى جيدجى المغزول فى المغزل الأفقى "إير جيدجى"، أما المغزول فى المغزل الرأسى فتسمى "قارا جيدجى".

وفى مجالات المعيشة يستخدم جيدجى القطنية والصوفية على نطاق واسع، حيث تزين به الأرضيات وحوائط المنازل.

وتتمثل السمة المميزة لجيدجى فى انتشاره الواسع بشتى مجالات الاستخدام اليومي فى المعيشة، وكذلك فى بعض الطقوس. كما إن جيدجى

مثله مثل السجاد، يُسَط على الأرض ويعلق فوق الحوائط، ويزين بيوت الأغنياء والفقراء على حد سواء. كما إنه يقوم بوظائف أخرى، حيث يصنعون منه الستائر وحشيات الجوانب السطحية وحقائب الخزين، وأغطية الأرائك والمقاعد والأرفف التى تستخدم لمستلزمات الحمام، والحقائب المستخدمة لحفظ مستلزمات طقوس الصلاة، والملابس الخارجية للرجال والنساء.

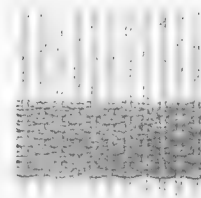
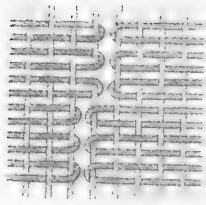
وفى أذربيجان تقع المراكز الرئيسية لإنتاج جيدجى فى: قاراباغ، قازاخ، ناختشوان، شيكى، شيروان (زارداب)، جيتشا (أراضى أرمينيا الحالية)، كما يتم غزله أيضا فى جنوب أذربيجان. وفى شيروان يجرى إنتاجه بصورة رئيسية من الحرير، وفى قاراباغ من الصوف، وفى جيتشا من القطن.

وترتبط تسمية جيدجى باسم عدد من القرى فى مناطق باردى ولاتشين فى قاراباغ، والتى يتم فيها إنتاج الأنواع البديعة من هذا السجاد غير الوبرى على وجه الخصوص.

كليم

هو السجاد غير الوبرى الذى يُغزل من الصوف والقطن أو الكتان. ويتكون كليم من مجموعتين مختلفتين من الخيوط - القاعدة واللحمة. وبفضل تقنية "كيتشيرتمى" (الجدل البسيط) تتناسب خيوط اللحمة بين خيوط القاعدة. وبهذه الطريقة يتمتع كليم بتركيبية اللحمة السطحية. كما تُغزل نقوش

كليم بخيوط اللّحمة من مختلف الألوان، وعندما تتغير حدود أحد النقوش تتغير معها اللّحمة، وعندك تلك الحدود تتشكل المسافات - "ديرناج"، بالإضافة إلى ذلك فإن كليم يغزل بدون المسافات بين الخيوط (الخلوص).



ومن حيث أنواع النقوش، توجد أنواع كليم ذات اللون الواحد، والتي يتم إعدادها من الصوف البكر غير الملون ذي اللون البنّي أو الرمادي، ومنها كليم المخطط، والمنقوش على شكل مثلثات "الماسية".

وتتمتع أنواع كليم بأسماء مختلفة:

— من حيث المادة الخام - "كيندير كليم"، "كاناف كليم".

— من حيث التقنية - "ديرناجسير كليم"، "قيزميلي كليم".

— من حيث الاستخدام - "بودجاك كليم"، "دال كليم"، "تشادير أورتويو"،

"جباردياكلينك جيرميزي كليم"، "قارا كليم"، "جابلينج"، "تامازلينج"، "بيردى"، "سيرينكيش"، "تاختي كليم"، "شادا كليم".

— من حيث الخصائص الفنية - "بالتشاخلي كليم"، "جبلو كليم"، "جبوليو

كليم"، "جبوليو بالاس"، "جيول فينجلي كليم"، "كيسمي كليم"، "خاشيلي كليم"،

"خيرداجولو كلیم"، "خيرداناخلى كلیم"، "خونشالى كلیم"، "زیر بالاس"،
"ناخلى بالاس"، "سوماخ كلیم"، "تيرمى كلیم"، "زولاجلى كلیم"، "تساخماخلى
كلیم"، "سايا كلیم"، "سيرجالى كلیم".

— من حيث محل الغزل - "سينى كلیم"، "شاماخى بالاسى"، "شاميت"

وغيرها.

وقد برز نوع كلیم المسمى "جاديرجا" بتقنية إعدادة الفريدة. فهذا النوع
يتم غزله طبقا لمبدأ الجدل المتوازن بنقوش خاصة فى صورة منحنيات ملونة
عريضة ذات خطوط رأسية، تتشكل من خلال القاعدة الملونة ولون اللوحة
المطابق لها. وتتسم الخصائص التقنية لنوع كلیم جاديرجا بدقتها الشديدة التى
تقترب من النسيج. وتكاد لا ترى عمليا المسافات بين الخيوط (الخلوص) فى
مثل هذا الكلیم.

كان كلیم منذ القدم؛ مثله مثل السجاد غير الوبرى الآخر من نوع
بالاس؛ يمثل إحدى سمات حياة الشعب الأذرى، المعبرة عن مهارته الفنية.
ويستخدم كلیم باعتباره غطاء للأرض والحوائط والخيام، وسرجا للجمال
والبغال، ويتم استخدامه بدلا من الأبواب الفاصلة فى البيوت، والستائر
والمفارش وغيرها. ومن الخصائص المميزة لكلیم إمكانية استخدامه على
الوجهين (وأحيانا يتم غزله من وجه واحد). وهناك بعض أدوات الاستخدام
اليومى يجرى غزلها بتقنية كلیم.

وفى المناطق الغربية من أنريجان (غنجه، قازاخ، جيتشا وغيرها)،
فإن كلمة "كلیم" تعنى "السجاد غير الوبرى". ويفترض أن أصل كلمة كلیم

تعود بصورة تحريفية إلى كلمة "كريم" الشائعة بين السكان الناطقين بالتيوركية. كما نصادف كلمة كلیم ممزوجة بكلمة بالاس، وتسمى "كارفود"، و"كاربود"، وفي مركز شيروان الإنتاجی يميزون كلیم المسمى "قيازميالى كلیم"، بدوائر النقوش التي يتم القيام بها من خلال التقنية المعقدة للبرم. وقد أثرت هذه التقنية المعقدة في التصفير البناء الزخرفي لكلیم.

وتقع المراكز الرئيسية لنزله في: باكو، قازاخ، قاراباغ، شيروان وتبريز.

لادی

هو السجاد غير الوبری الذي يغزل من الصوف والقطن والخيوط الحريرية.

ويتمتع بناء لادی بثلاثة نظم مختلفة: خيوط القاعدة، واللُحمة، والإضافية منها "خيط النقش". ويغزل سجاد لادی بتقنية التصفير "كينتشيرتمی" (التصفير البسيط)، والذي يمر في إطاره خيط النقش عرضيا بين الخيوط الأمامية للقاعدة، مما يؤدي إلى تغطية سطح السجاد بالقطب (الغرز) العرضية. ويسمى مثل هذا النوع من الغزل بتقنية لادی.



ويتمتع لادى؛ مثله مثل السجاد غير الوبرى الآخر؛ فى أنزريجان باسماء مختلفة: فى قازاخ وقاراباغ- "زيلي"، وفى جيئشا- "ديرمى"، ولينكوران- "كيتشيرتمى- بالاس".

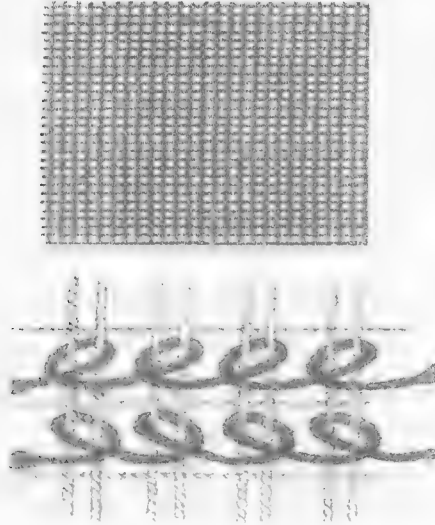
وفى قازاخ وبورتشالى (قرية قارايازى)، وجيتشى يسمون لادى أيضا "ديرمى كليم". ويغزل لادى بأحجام صغيرة تصلح حوامل واقية لصغار الأطفال، ومهاد تعلق بخطاطيف، وعادة ما تشبك بدبوس للوقاية من الحسد. ويتمتع "لادى جيدجى بتشكيل ونقوش رأسية. كما أن الغرز فى السجاد تسير فى اتجاه أفقى فقط، ولهذا فهي تسمى "لادى جيدجى". وفى مجالات المعيشة يستخدم لادى باعتباره أغطية للمفروشات وللحوائط.

وتغزل أنواع السجاد غير الوبرى من لادى فى كل من: قازاخ، قاراباغ، تويزى، يارديملى، لينكوران، جيئشى، بورتشالى وجنوب أنزريجان. وخلافا للعديد من السجاد غير الوبرى، فإن لادى ذا النقوش والتقنية المماثلة فى الغزل يتم إنتاجه فى تركيا أيضا. ويرتبط أصل مصطلح لادى باسم قبائل لادى، والتي عاشت منذ القدم فى مناطق قازاخ وقاراباغ.

شادا

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف والقطن أو الحرير. وتتشكل بنية هذا السجاد من خيطين رئيسيين: القاعدة واللحمة اللتان تشكلان تصغيرا متوازنا. وإجمالا، يوجد ثلاثة أنواع من شادا: شادا ذو اللون الواحد،

داماما شادا ذو المربعات، وذى شادا وديفلى شادا اللذان يتمتعان بنقوش ذات موضوع محدد. وفي هذين النوعين من شادا تتكون الخلفية من تصفيرات متوازية، وتشارك خيوط النقش المتشكلة فقط في خلق الزخرف. فيجرى برم خيط النقش المتشكل حول زوجين من خيوط القاعدة، ثم يمضى مرة أخرى حول الزوجين الآخرين (٢/٤)، مشكلين بذلك قطبة منحرفة. وتحمل هذه التقنية اسم "جايج".



وفي العادة ينقسم السجاد إلى قطعتين من النسيج تحاكان معا. كما يوجد شادا المكون من قطعة واحدة.

وينقسم شادا إلى الأنواع التالية:

— من حيث تقنية الإعداد - شال، وشادا جيدجيم.

— من حيث الاستخدام - تشيلا شاداسى، بي تشاديرى، جودو بارتشايى، شادا كلين.

— من حيث النقش - ديفيلي شادا، داما داما شادا، كيسميلي شادا، قاراقوين شاداسي، شامبادجي، جوشلو زيلي، زيلي شادا وغيرها.

ويستخدم شادا باعتباره أغطية وزينة (تشيل شاداسي). ويستخدم شادا السميك باعتباره نوعا من الحصير أو غطاءً حائطيا، أما شادا الرقيق فيستخدم لإعداد الملابس الرجالية والنسائية الخارجية، أو يستخدم مفرشا. وشادا الذي يتمتع باللون الأحمر يستخدم على نطاق واسع أثناء الاحتفالات والأعراس. أما شادا ذو المربعات السوداء - البيضاء، فقد كان سمة تقليدية للقادة الصوفيين الدينيين.

وفي باكو يطلق على شادا اسم جايج بالاس، وفي قاراباغ - زيلي، وفي ناختشوان - جيدجي، وفي جنوب أذربيجان بوجاج قيراجي، وأجار قيراجي. وفي موجان يطلق على بالاس القطنى أيضا اسم شادا.

وتقع المراكز الرئيسية لإنتاج شادا في كل من: قاراباغ (أوبالى، جبرائيل، أجدام، بارده)، قازاخ، ناختشوان، جنوب أذربيجان (أردوبيل، مشكين، موجان) وجويشدا.

ومن المفترض أن كلمة "شادا" تعود إلى قبيلة الرحل شادالى، التى عاشت فى أذربيجان. ولا تزال حتى يومنا هذا فى أذربيجان توجد تلك القرى التى يرتبط اسمها باسم "شادا": شادا فى منطقة شاه بوز، وشاديلي فى منطقة جير نابوى.

فيرنى

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف، وأحيانا من الحرير أو القطن.

ويتكون فيرنى من ثلاثة خيوط رئيسية: القاعدة، واللحمة، والخيوط المكونة للنقوش. ويبرم خيط النقوش حول خيوط القاعدة ($2/4$) بتقنية جايج. وتسير على سطح واحد الغرز المنحرفة المتشكلة، لتغطى كل سطح السجادة بكثافة. وفى المحصلة النهائية يشكل خيط النقش السطح الخارجى للسجادة.

وعادة ما تنقسم السجادة إلى قطعتين من النسيج يحاكان معا. ويتكون نقش فيرنى بصورة رئيسية من تصويرات نمطية للتنانين على شكل حرف S أو Z، وتمضى فى تتابع من حيث اللون فى نظام يماثل رقعة الشطرنج. وقد كان التتبع رمزا لوجود القوى الحارسة. وكان فيرنى فى جنوب أذربيجان يُزين برسومات الطيور والأشجار بصورة رئيسية.

ويستخدم سجاد فيرنى باعتباره ستائر وأغطية ولتزيين الأسقف. وفى ليمبران "قاراباغ" يسمى خاميان، وفى لينكوران يسمى قايج كلیم.

وتقع المراكز الرئيسية لإنتاج فيرنى فى: قاراباغ (بردا، شوشا، أجابيدى، جبرائيل، ليمبران)، وقازاخ، وناختشوان وجنوب أذربيجان.

زىلى

هو سجاد غير وبرى يغزل من الخيوط الصوفية والقطنية والحريرية. ويتمتع زىلى بتركيبات مختلفة. ويستخدم فى غزله الأسس التقنية المميزة لسجاد شادا وفيرنى.

ويغزل زيلي عبر وسيلتين: أولاً، مثله مثل شادا، حيث يغزل السطح بالتصغير المتوازن، أما الخيط المكون للنقش المزين له فيصنع بتقنية "جايج"، وثانياً، يغزل فيرنى بتقنية "جايج" من اليسار إلى اليمين فى تتابع (٢/٤)، وفى المحصلة النهائية تغطى الغرز المنحرفة المتكونة سطح زيلي تماماً.

ومن حيث التقنية فإن زيلي يعرف باسم: "قاريميش فيرش"؛ ومن حيث الاستخدام: "تامازليج" (سجاد الصلاة)؛ ومن حيث النقش: "دامارلى"، و"زيلي جوشلو"، و"زيلي شادا"، و"جايج ناجى زيليسى"؛ ومن حيث النوعية: "يوخ سول بالاسى" (أى بالاس الفقراء) وغيرها.

وتتمثل النقوش فى رسومات نمطية للطيور والوحوش المفترسة، والتصويرات المجردة، والرسومات الهندسية والنباتية. وبالإضافة إلى النقوش الرئيسية، فإن زيلي يعد تصوير للطيور. وفى جيتشا فإن نقش "زيلي شادا" يشكل تصويراً للطيور ككل. وفى أبشرون (خيزى) تسمى زيلي "زيلي جوشلو" و"جيوليو بالاس"، وفى جوبا كان السجاد الوبرى يسمى "زيلي" ويزين برسومات الطيور.

ويستخدم زيلي باعتباره نوعاً من أبسطة الطقوس الدينية للصلاة، وستائر وأغطية للحوائط والأرضيات. وفى جنوب أذربيجان يغزل زيلي للجوامع. وباعتبارها قاعدة فمثل هذا النوع من السجاد غير الوبرى يوجد منه الأبيض أو ذو اللونين الأحمر والأبيض، وتتخلل نقوشه الخطوط الكوفية المميزة لأبسطة الصلاة.

يعود أصل السجاد إلى عصور موغلة فى القديم. وتوجد معلومات حول سجاد زيلي غير الوبرى فى مخطوطات القرن العاشر "حدود العالم"

لأحد المؤلفين غير المعروفين. وفي المخطوطة يُذكر زبلى الذى كان يُغزل فى كل مكان وفى المدن مثل: تبريز، أردوبيل، خلخال، قاراداج، قازاخ، بردا، باكو، ناختشوان، خوى، بينزان.

وقد عُرف زبلى بالاسماء التالية: فى باكو - "جايج بالاس"؛ وفى قاراباغ - "جايج"، "لادى"، "شادا"؛ وفى قازاخ - "جايج"، "لادى"؛ وفى توفوز - "ديرمى"؛ وفى جنوب أذربيجان - "لادى"، و"فيرنى"، و"زبلى" وغيرها. وفى جيتشى يسمى زبلى طبقا لحجمها "بويوك خالى"، "جياييا" و"خالى". ويستخدم مصطلح "زبلى" للتعبير عن أى نوع من الأعطية.

والمراكز الرئيسية لإنتاج زبلى تقع فى: قاراباغ، قازاخ، باكو، ناختشوان، جيتشا وجنوب أذربيجان.

سوماخ

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف وأحيانا من الخيوط الحريرية. وتتكون بنية سوماخ من ثلاثة أنواع مختلفة: خيوط القاعدة، اللحمة والخيوط الثالث المكون للنقش. وينشأ نقش سوماخ بصورة متتابعة (٢/٤) بتقنية جايج. وتتمثل الصفة المميزة لسوماخ فى تشكيلها المتفردة. فيتم غزل الغرز المنحنية لصفين مختلطين على السجادة فى اتجاهات مختلفة، لتخلق نقشا يشبه "شجرة عيد الميلاد" أو "سنبلة القمح" مغطية بصورة تامة سطح سوماخ.

ويتمتع سوماخ بأشكال مختلفة. وتُعرف الأنواع الكبيرة من هذا السجاد باسم "جيليو بالاس"، أما الصغيرة - "سوماختشا"، وتستخدم الأخيرة باعتبارها سجادة للصلاة. ويتراوح حجم سوماخ بين مترين مربعين ويصل حتى ٢٠-٢٥ مترا.

من حيث التقنية يسمى سوماخ "جارميش فيرش"، ومن حيث المقاس -
سوماختشا، "سوماخ بالاس"، و"جليو بالاس" وغيرها. وتتكون الأرضية
المركزية لسوماخ من اللون الأحمر الداكن بصورة رئيسية، ولذلك فإن بعض
أنواع كليم ذات اللون المماثل تسمى "سوماخ-كليم".

وفي المعيشة يستخدم سوماخ غطاءً للأرضيات أو يعلق على الحوائط،
والأحجام الصغيرة منه تستخدم سجادة للصلاة.

والمركز الرئيسى الأول لإنتاج سوماخ كان يقع فى شيروان
(شاماخى)، وكذلك كان يغزل فى جنوب أذربيجان (أخار ميرند، وأورميا)،
وقاراباغ (جبرائيل ولاتشين) وناختشوان. وبعد ذلك انتقل مركز إنتاجه إلى
جوبا وغيرها من مناطق أذربيجان.

ويربط الباحثون بين كلمة "سوماخ" مع اسم مدينة شاماخى، وفى بعض
المصادر مع كلمة "كيماك"، وذلك ارتباطاً باسم القبائل رعاة الماشية. ويرجع
المؤرخ العربى الأسطرخى فى القرون الوسطى اسم الكيماك إلى القبائل
الناطقة باللغة التتورية. وفى الدراسات الأجنبية يعود اسم سوماخ إلى طريقة
تقنية جايج، أى إنهم يستخدمون مصطلح "تقنية سوماخ". غير أن الحرفيين
المحليين فى غزل السجاد، لا يزالون يستخدمون كلمة "جايج" حتى يومنا هذا
للتعبير فقط عن تقنية الغزل.

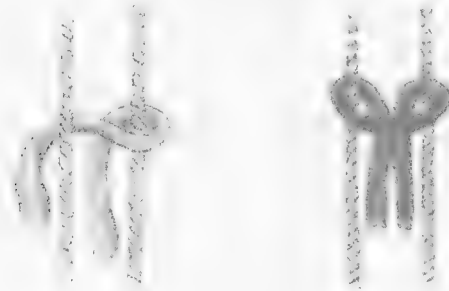
* * *

السجاد الوبرى

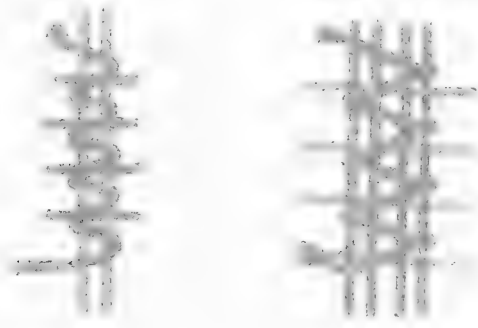
كان الغزل الرفيع للسجاد الوبرى الأذربيجانى ككل، مرهونا بمثل هذه العوامل التقنية: وسيلة الحياكة- العقدة الوبرية لتيوركباف، وكثافة العقد المتساوية من حيث ارتفاع وعرض السجادة، ووضع لُحمتين بعد كل صف من العقد.

وتغزل عقد تيوركباف حول الخلف والأمام، أى بخيطين للقاعدة. وفى هذه الطريقة يمكن استخلاص نوعين من العقد: المتماثلة ("أرادانسلمى")، والتي تتسم بوضع النهايتين للخيوط الوبرية بين خيطين للقاعدة وربطها مع التالى فى عقدة واحدة، وغير المتماثلة ("ياندانسلمى")، التي تضم عند لُحمتها إحدى نهايتى الخيوط الوبرية بين خيوط القاعدة مع ربطها بالخيط التالى فى عقدة واحدة. وقد حازت وسيلة "ياندانسلمى" على انتشار واسع فى إيران.

وفى علم المصطلحات المعاصر جرى تثبيت اسم "تيوركباف" على العقد المتماثلة، واسم "فارسباف" على غير المتماثلة، وذلك على الرغم من أنهما يمثلان أنواعا لعقدة "تيوركباف". كما حدث التباس كبير بسبب تبديل مصطلحاتهم "جنوردس" و"سينى"، وهى تسميات للمراكز الإنتاجية التى لا تتمتع بأى صلة مع نشأة تلك التقنية فى غزل العقد.



وتنقسم الحواف الجانبية لنوع "شيرازى" فى مختلف مناطق غزل السجاد بصورة متنوعة.



فى مجموعة السجاد الوبرى يمكن استخلاص الأنواع المختلفة من السجاد الذى يستخدم أغطية وكسوة للحوائط مثل: "خالى"، "خالتشا"، "جابا"، "داست خالى- جابا"، "بوشتو"، "تامازليج"، ومختلف أنواع السجاد ذو الوظيفة النفعية، والتى يمكن الإشارة من بينها إلى "باردا"، الذى يستخدم باعتباره ستائر، و"تاخت أوستو" الذى يستخدم أغطية للأرائك.

خالى- هى سجادة كبيرة يصل طولها إلى أكثر من ثلاثة أمتار وبعرض مترين.

خالتشا- سجاد وبرى ذو أحجام متوسطة، وعادة ما يصل طول مثل هذا السجاد إلى ٢- ٢,٥ مترا وعرضه إلى ١,٥ مترا.

جابا- سجاد وبرى ضيق العرض من أحجام كبيرة، يصل طوله عادة إلى ٢,٥- ٣,٥ وعرضه من ١,٥- ٢,٥ مترا.

داست- خالى جابا. هو مجموعة مميزة من السجاد المخصص لتغطية الأرضيات ذات المساحات الكبيرة. وتتكون المجموعة من ثلاث أو أربع أو خمس سجاجيد: السجادة المركزية "خالى"، وسجادتان جانبيتان للممرات "كينارى" أو "يان"، والرئيسية "باشليج" والسفلية "أياجالتى". ويصل طول "داست خالى- جابا" من ٤،٥ إلى ٦،٧ مترا.

بوشتو- سجاد وبرى صغير الحجم يتراوح مقاسه من ٣٢X٦٠ سم إلى ٦٤X١٠٣ سم، ويتم إنتاجه فى جميع مراكز غزل السجاد فى أذربيجان. ويعلق هذا النوع فوق الحوائط (عند مستوى ظهر الشخص الجالس)، وذلك للحماية من البرد والرطوبة.

نامازليج- هو سجاد صغير المقاس يتراوح حجمه من ١٣٠X٨٠ سم إلى ٥٠X١٠٠ سم. ويستخدم للصلاة وأداء الطقوس الدينية. وقد تم وضع تشكيلات ذلك السجاد لأول مرة فى القرن السادس عشر فى تبريز، ثم انتشر فى كل أرجاء العالم الإسلامى. وعادة ما يخصص نامازليج للصلاة لفرد واحد، ولكن كان هناك أيضا نامازليج الذى يعد لصلاة فردين أو أكثر من الناس فى نفس الوقت. وكان يسمى "ساف"، و"ساجاد".

* * *

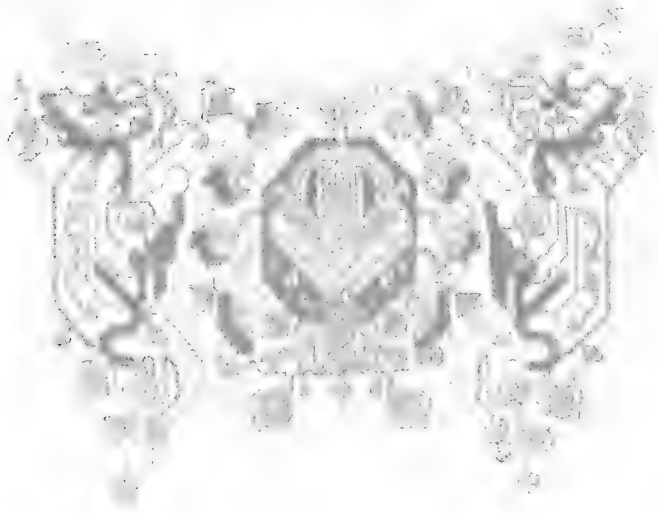
منتجات السجاد

إن منتجات السجاد غير الوبرية والوبرية التقليدية، تستخدم على نطاق واسع في النواحي المعيشية في كل أراضى أذربيجان، وتتمثل بعض هذه المنتجات في النماذج التالية:- مفرشى (أكياس لتخزين أغطية الفراش)، الخُرج، خييبا (جوالان صغيران مربوطان معا)، قاشليجى (حقيبة للمفروشات من مختلف الأحجام)، تشولى (السجاد ذو الخيوط المتدلية من طرفيه الذى يوضع فوق ظهر الجياد)، ياخيار أوزيو (السجاد الذى يوضع فوق المقاعد)، خارالى (المستخدم لحفظ الحبوب والملح)، أوركيانى (قطع السجاد التى تغطى الخيام)، حقائب قاشيج جابى (المستخدمة لحفظ الأواني)، لياميجاباجى (ستائر منقوشة من السجاد تفصل قسم الأعمال المنزلية فى الخيمة)، وجورابى (الجوارب المغزولة). وانطلاقا من الأسس التقليدية لغزل السجاد، استطاع الحرفيون خلق التشكيلات الذاتية التى تجسد شكل تلك المصنوعات وتبلور أفكارها.

الفصل الثالث

السجاد الأذربيجاني

"الأصل والرمز"



السجاد الأذربيجاني

"الأصل والرمز"

نشأ السجاد الأذربيجاني وازدهر باعتباره شكلا من أشكال التعبير الذاتي عن الثقافة المحلية الأصيلة. فقد خلق وسيلة ذاتية خاصة لعكس العالم المحيط به، قائمة على روعة استيعابه لما حوله، وصنع لنفسه لغة تعبيرية خاصة خاضعة للمفهوم البنائي والاستخدام العملي. وقادت هذه المنظومة الأسس التعبيرية وبناء الأشكال والألوان، التي حددت كلها إنتاج الفن التعبيري وانتمائه إلى الثقافة الأذربيجانية.

ومن جانب آخر، فإن منطقة القوقاز بعواملها الطبيعية المناخية الرائعة، اجتذبت دائما العديد من القبائل والشعوب التي سكنت واستوطنت تلك المناطق بأعداد كبيرة. وانصهروا جميعا مع مرور الوقت مع السكان الأصليين، حاملين عناصرهم الوافدة إلى فنونه وثقافته ككل، بما فيها غزل السجاد. وهناك العديد من هذه العناصر التي أعيد صياغتها طبقا للتقاليد الفنية المحلية، لتتري وتطور الخصائص الفنية للسجاد الأذربيجاني. لذلك، ففي أذربيجان يمكننا مشاهدة العناصر الناشئة نتيجة للتفاعل مع التقاليد الثقافية لآسيا الوسطى والأمامية، وكذلك إيران، والصين، والهند، وغيرها من البلدان. وكان هذا نتيجة للتأثير المتبادل الطبيعي بين ثقافات مختلف الشعوب المتمتعة بالصلوات التاريخية والثقافية الممتدة والطويلة، فأثرت بعضها بعضا.

وفى ظل هذا الأمر فإن القيمة الجمالية للسجاد الأذربيجانى، تمثلت دائما فى احتفاظه بتقاليد الغزل القديمة.

وقد شكلت طبقة قوية للثقافة الأذربيجانية تلك التصورات حول الحياة والطبيعة وكل نظم الظواهر التى اكتسبت أهمية حيوية للناس. وصار الإبداع الفنى للأذريين لا يدرك ويعبر عن ظواهر منفردة وينقلها فحسب، بل يبلور السمات العامة لتلك الظواهر والوسائل، فخلق وخلق الرسومات التى ضم بداخلها إدراكه الداخلى، معبرا عن القانون العام. وتجسد كل هذا فى وضع إيقاع للعالم المنقلب - باعتباره جانبا من جوانب الإدراك الأولى للأذريين لقوانين الكون، والوصول بها إلى أهمية القوانين التى عبر عنها الإدراك الفنى والجمالى للحياة، المميز للثقافة الأذربيجانية.

تتميز طرق البناء التشكلى للسجاد الأذربيجانى بالأسس المتنوعة، التى خلقت الشفرة الوراثية وحددت طريق الحياة النوعية مانحة الفرصة للتنوع الذاتى، وذلك بفضل التماثل الصارم، والوضع المعتدل للأجزاء والكل، وتناسب النقوش الهندسية.

وقد تم وضع كل البناء اللونى لنقوش السجاد على أساس تنوع الألوان، والتباين، والألوان النقية والزاهية، والتضفير اللونى المنسجم. وفى وضع حلول ألوان الأقسام المنفصلة فى تشكيل السجاد، نلاحظ الاستخدام السواعى للصفات النشطة للألوان، وذلك فى سبيل حل عدد من المهام التكوينية، وعلى سبيل المثال الوصول إلى وحدة وتكامل كل العناصر، وتنظيم الأشكال

التخطيطية المبرقشة، و"إحياء" العناصر الرتيبة للتشكيل.. إلخ. ولنفس هذا الهدف فليس من النادر أن نجد اللون العام للHASHية يتباين مع اللون العام للأرضية المتوسطة. كما أن عدم التماثل في تلوين عناصر الرسم، وأحيانا التحرر المطلق من تلوينها، يكسب حيوية ظاهرة لكل التشكيل. ويصبح سكون تشكيل الحواشي؛ من حيث الرسم؛ حيويا بفضل التلوين.

وفى ظل تنوعها الخارجى، فإن زخارف السجاد الأذربيجانى تتقسم بدقة إلى بعض المجموعات الكبيرة. وهى الأشكال التجريدية الهندسية، والنباتية، والتساوير الحيوانية أو الأسطورية. وفى ظل هذا الأمر فإن السائد هنا بلا شك هو المجموعتان الأوليان.

ومن المنظور التاريخى يمكن تحديد أربع مجموعات من الزخارف للسجاد الأذربيجانى.

المجموعة الأولى: تتشكل من المواضيع القديمة التى نشأت بفضل ظروف آسيا الأمامية والسكان المحليين فيما وراء القوقاز. وكثيرا ما تتمتع هذه الزخارف بالعديد من صور التماثل فى المصنوعات الفخارية والمعدنية للعصر البرونزى (الألف الثالثة - الثانية قبل الميلاد).

أما المجموعة الثانية فتشكلها الزخارف التى دخلت إلى فن السجاد الأذربيجانى، ارتباطا بانتشار الإسلام (القرن ٩ - ١٠).

والمجموعة الثالثة تشكلها كذلك زخارف القرون الوسطى الوافدة من مناطق آسيا الوسطى والشرق الأقصى، والتى تم لاحقا العمل عليها من قبل

الحرفيين طبقا للتقاليد المحلية والنظرة إلى العالم الخارجى (القرن ١١-١٣).

وأخيرا، فإن زخارف المجموعة الرابعة ترتبط نسبيا بالفترة المتأخرة (القرن ١٨ - ٢٠)، وذلك عندما أصبح الفن التعبيرى لبلدان الشرق يؤثر على الفن الأوروبى.

* * *

موضوعات النقوش القديمة

إن أكثر ما يميز السجاد الأذربيجاني هو الزخارف الهندسية. وتستخدم مثل هذه الزخارف بصورة واسعة في المصنوعات الفخارية والبرونزية المحلية والقديمة في عصر البرونز، والأواني الفخارية في مقابر التلال الواقعة في كيليجاد، وخانلار، ووادي نهر غنجاتشاي، وفي مقابر داشكيسان، وكيدابيك، وقاراباغ الجبلية والسهلية وغيرها. ومن المثير أن مثل تلك الموضوعات الهندسية التجريدية يمكن تتبعها في أراضي أذربيجان، وذلك في عصر البرونز بعد. وقد جرى الاحتفاظ بنفس التناول النمطي في السجاد غير الوبري بصورة رئيسية حتى يومنا هذا، غير أننا نلاحظ التشابه ليس فقط بين العناصر المنفصلة والرسومات والمواضيع وغيرها، بل أيضا في موضوعات وتشكيلات بأكملها. وهكذا، فعند مقارنة زخارف السجاد والفخار في العصر البرونزي، يمكننا ملاحظة ظواهر عامة مثل البناء الهيكلي لخلفية الزخارف، والتناسب الإيقاعي الرتيب للأشكال الزخرفية، وطرق تقسيم التشكيلات إلى مناطق عرضية ورأسية، واتجاه عناصر الموضوعات نحو هذا الجانب أو ذاك.. إلخ. ومن المثير أيضا أن النسخ الزخرفي التقليدي الوافد من القدم، قد جرى الاحتفاظ به على أفضل نحو في حواشي السجاد. ولكن هذه الرسومات يمكننا مشاهدتها كذلك في أقسام منفصلة تغطي المساحة الوسطى للسجاد.

ولا يتمتع فن الأراضي المتاخمة بمثل مرونة هذه النقوش الهندسية القديمة على الفخار، لكنه وجد مثيلا له في نقوش السجاد. وفي ظل هذا الأمر، فقد عنى الباحثون بالخصائص المميزة للفخار في شرق القوقاز (أذربيجان) في عصر البرونز، والتي تتمثل في تضافر الأشكال الهندسية وتصاویر الحيوانات والطيور والناس في تشكيل واحد.

ويتمتع السجاد الأذربيجاني بالزخارف الهندسية القديمة التالية:

— المثلثات، والمعينات، والمربعات مع المعينات، والمربعات أو المثلثات على الأطراف.

— المثلثات أو المعينات، والخطاطيف البارزة.

— الحزونيات المزدوجة في أشكال رمزية مثل حرف S.

— رسم التصفير.

— الرسومات الحزونية ذات الزوايا عند الأطراف.

— المنعرجات.

— مثلثات مع شكل حرف Π أو حرف γ بالفراغ الرمزي في الداخل.

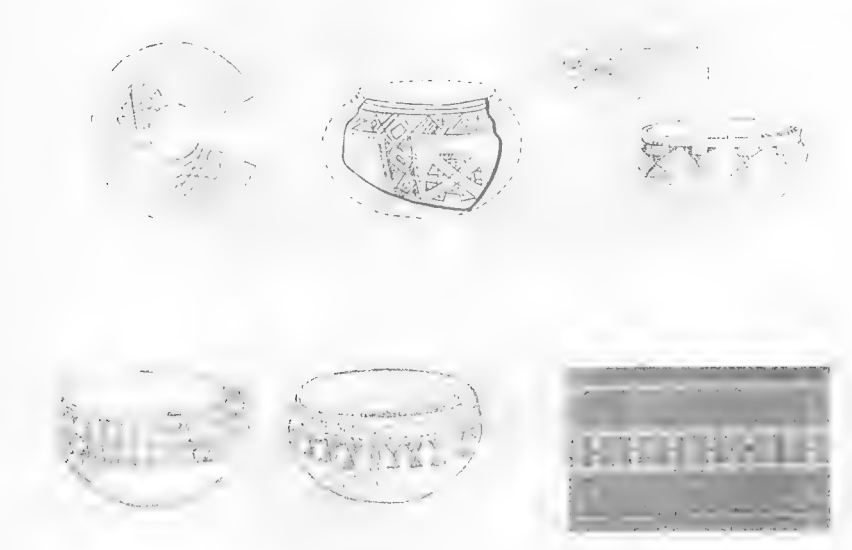
— الزخرف الشبكي.

— الصليب المعقوف.

— العناصر ذات الشكل الصليبي.

وترتبط كل هذه العناصر بالعبادات الزراعية القديمة، وعبادة عناصر الطبيعة (الماء، النار، التراب، الهواء). وقد وضعوا صورا باعتبارها رموزا على الأدوات القديمة كي تحمل السعادة وتوفر الحماية من قوى الشر.

ومثالا للمثلثات مع المربعات يمكن الحديث حول حواشى السجاد الشيروانى "قابستان" فى القرن التاسع عشر، وكذلك حواشى سجاد "سرت-تشيتشى" فى جوبا.



ويمكننا مشاهدة أسلوب تأطير (وضع إطار) الأشكال بالشرائط فى زىلى، وعلى السجاد الوبرى فى القرن التاسع عشر "خانليج" قاراباغ، وفى سجاد جوبا "جيك"، وفى سجاد "قاهرالى" فى غنجه أوائل القرن العشرين. ويستخدم هذا الزخرف على نحو واسع فى سجاد شيروان بالقرن الثالث عشر "فى متحف إسطنبول"، وفى سجاد قازاخ بالقرن الخامس عشر، وفى مختلف وسائل المعيشة من أسرج الجمال، والمفارش، إلى الحوائب السجادية لحفظ الملح.



ويمكننا مشاهدة الأشكال الحزونية البسيطة والمعقدة في سجاد شيروان "بيدجو"، وفي عدد من أنواع المفارش والحقائب، وفي سجاد القرن الخامس عشر المغزول في قازاخ "صراع التنين مع طائر العنقاء"، وفي شادا بالقرن السابع عشر من قاراباغ الواقعة ضمن مجموعة متحف الدولة في جورجيا، وفي سجاد باكو الوبرى "هيدا-بوتا"، حيث تملأ هذه الزخارف صفين من الحواشي. وكثيرا ما نشاهد هذا الزخرف في سجاد فيرنى القاراباغى، وفي سجاد "جيتشالى" القازاخى.



ونرى النقش في صورة التصفير على السجاد يملأ أحيانا واحدة من قطع الحواشي. ومثل هذا النقش يمكن مشاهدته في السجاد الوبري لجوبا.

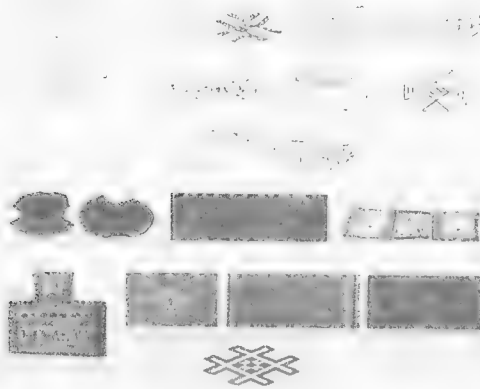
ونجد الرسومات الحلزونية ذات الزوايا عند الأطراف، في سجاد زيلي الشيرواني، وفي المفارش. وتشير الأبحاث إلى أن هذا الزخرف قد ظل قائما أكثر من غيره في منتجات السجاد ذات الوظيفة المعيشية. وتحديدًا بالنسبة لتلك المستويات من منتجات السجاد، فإن أكثر ما يميزه هو الاحتفاظ بالعناصر التقليدية القديمة.



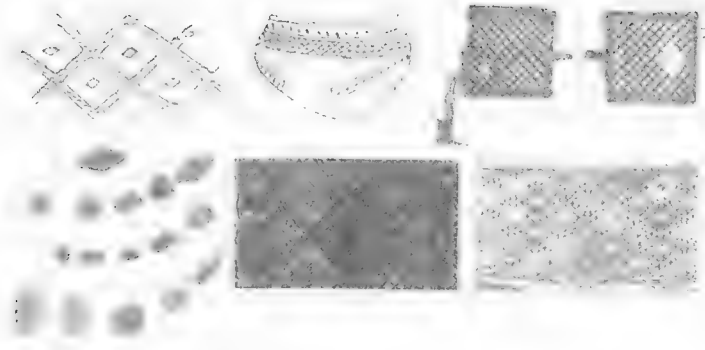
وتعد تصاوير المنعرجات مواضيع النقوش الأكثر تنوعا وانتشارا على نحو واسع بالنسبة للمنتجات الفخارية القديمة. غير أن تصاوير المنعرجات

على السجاد ليست متعددة مثلما هو الحال في الفخار. كما إن المنعرجات البسيطة كثيرا ما تشكل القاعدة التكوينية لحواشي السجاد، حيث يتعدّد رسم الحواشي بالزخارف النباتية الإضافية أكثر من غيرها. كما يظهر التحديد الهندسي الدقيق للمنعرج واضحا في السجاد الوبري للقرن التاسع عشر، الذي يعود إلى مجموعة جوبا "قولو - تشيتشي"، وسجاد تبريز "أجالي"، وفي كليهما شيروان.

وعند النظر إلى تصوير المعينات والمربعات ذات الزوايا، والمثلثات أو المربعات على القمم، نشاهدها بلا تغيير تقريبا في أعداد كبيرة للغاية من السجاد ومنتجاته في أذربيجان. وهنا يمكن الإشارة إلى "زيلي" من قازاخ، وسجاد شيروان "بيدجو"، ومنتجات قاراباغ من المفارش وحقائب المفروشات والحقائب السجادية لحفظ الملح - "دوسجاي" وغيرها من أنواع السجاد ومنتجاته العديدة.



وكثيرا ما نشاهد في سجاد قازاخ وشيروان وقاراباغ، الزخرف الفريد في صورة مثلثات مع شكل Π ، أو شكل γ الذي يقع كله في الداخل.

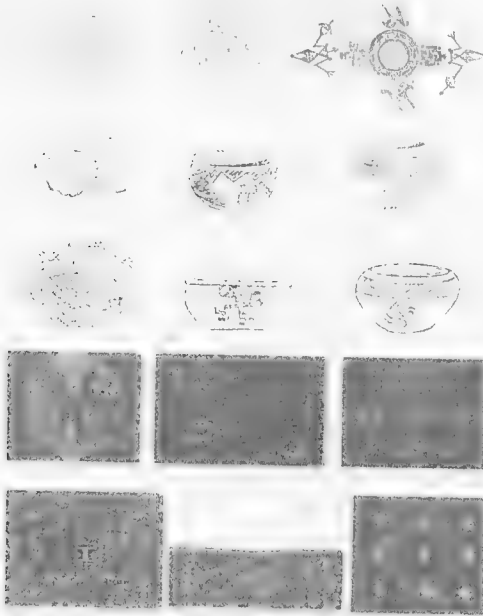


ويوجد الزخرف الشبكي على نحو واسع في العديد من أنواع السجاد ومنتجاته. ويمكن لمفارش قاراباغ وشيرون أن تصبح مثالا عليه.

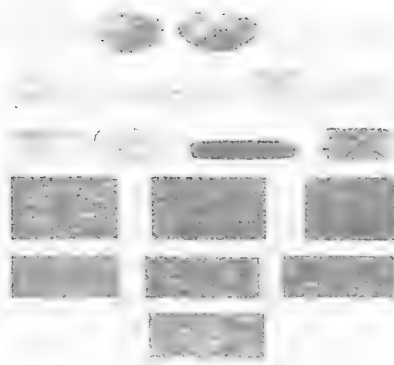
ويمكن مشاهدة تصوير الصليب المعقوف في أذربيجان من خلال النقوش الفنية على الجدران في جويستان منذ الألف السادسة إلى الخامسة قبل الميلاد.



ويوجد تصوير الصليب المعقوف في السجاد الأذربيجاني باعتباره
 عنصرا من عناصر ملء تشكيل المساحة الوسطى في سجاد قاراباغ
 "ماليبيلي"، وفي سجاد جوبا "جوبا"، و"قنيل"، وفي سجاد شيروان "سوماخ"،
 وكذلك في سجاد جوبا الوبري "بيليدجي".



كما إن الأشكال الصليبية المنتشرة على نحو واسع في السجاد
 الأذربيجاني، يمكننا مشاهدتها في سجاد "تشيلياي"، و"كيخنا جوبا"،
 و"جوناكيند"، و"قولو - تشيتشي"، وزيفا قاراباغ وجوبا"، وسجاد قازاخ
 "ديميريتشليار".



ومن الضروري الإشارة إلى أنه عند مقارنة الزخارف الهندسية على
الفخار القديم بزخارف السجاد الأذربيجاني، فإن التشابه المذهل يلاحظ في
نمط التصوير الذي لم يتغير تقريبا.

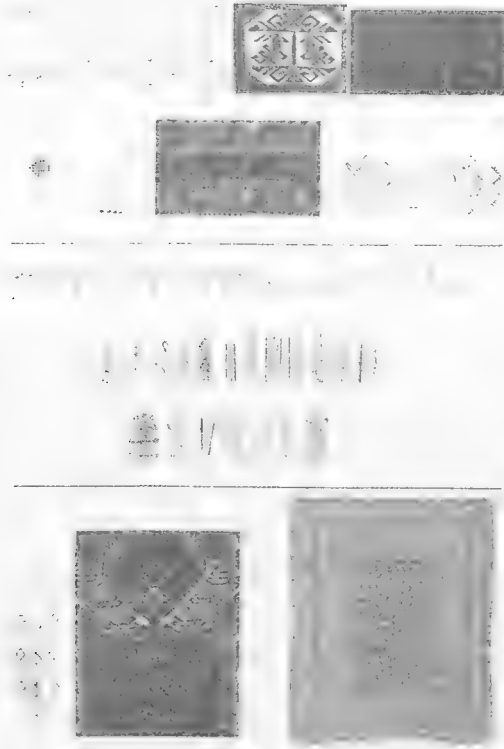
وكما هو معروف، فإن الإنتاج الحرفي المحافظ التقليدي في حد ذاته
يمكنه البقاء للعديد من القرون، بلا تغير في قوانين أشكاله التقليدية وزخارفه
وتقنية الإنتاج التي تشكلت في وقت محدد. وفي ظل هذه المحافظة، فإن
العناصر الزخرفية حتى ولو فقدت جوهرها الفكري الأولى، إلا أنها واصلت
الانتقال من جيل لآخر على أيدي الحرفيين الشعبيين. ولو أن الزخارف
التقليدية استطاعت التبدل بسرعة بسبب التأثيرات الأيديولوجية أو الخارجية
في بؤر المراكز الإنتاجية الواقعة في العواصم، فإن غزل السجاد الشعبي منذ
أقدم العصور ظل محتفظا بتلك التقاليد. وليس من قبيل المصادفة أن هذه
النقوش يمكن مشاهدتها كثيرا، ليس في السجاد الوبري الكبير الذي يعكس
التغيرات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، بل في المجتمع الذي يتغير
فيه كثيرا ذوق المشتريين ومتطلبات السوق، متمثلا في منتجات السجاد
المخصصة للاستخدام الشخصي في الحياة أو في الاقتصاد. وهنا يمكن أن
تتجسد تماما التقاليد العميقة لتظهر فجأة في سجادة واحدة تحوى على

تصويرات لعشرات النقوش المتنوعة، فى صورة أشكال هندسية ونباتية وحيوانية.

ومن بين العديد من النقوش النباتية التى نشاهدها فى السجاد الأذربيجانى، فإن موضوع "الشجرة" يتمتع بجذور عميقة ويحظى بانتشار واسع فى الفنون التعبيرية لأذربيجان والشرق بأكمله.

ومن المعروف بصورة عامة أن هناك مكانة كبيرة لنماذج "الشجرة" فى تصورات شعوب الشرق منذ القدم. فقد أملت قوى خفية ذات صفات سحرية يخضعون لها. وإجمالاً، فإن نموذج "الشجرة" يجسد فى حد ذاته المذهب الكونى للعالم. وبصورة مباشرة أو غير مباشرة، فإن نموذج "الشجرة" يعاد تشكيله لدى العديد من شعوب الشرق وأوروبا وأفريقيا منذ عصر البرونز وحتى وقتنا هذا. وبفضل اكتساب "الشجرة" الصفات السحرية، فقد تألّفت لدى العديد من الشعوب مع مرور الوقت، لتدخل عملياً إلى كل الديانات العالمية وميثولوجيا الكثير من شعوب العالم. وفى المحصلة النهائية، فإن نموذج "الشجرة العالمية" - "شجرة الحياة"، و"شجرة الوعى" .. إلخ، تجد انعكاساً لها فى العديد من آثار الفنون التعبيرية والتطبيقية الزخرفية. وعبر آلاف السنين كانت "الشجرة" رمزا للمستقبل المشرق والخلود والخصوبة والتكاثر، والرفاهية والسعادة.. إلخ، ولدى العديد من شعوب القوقاز، بما فيها الأذريين، يمكننا حتى اليوم مشاهدة عبادة الأشجار. وكثيراً ما يعلن أن دغلا أو مجموعة أشجار، أو حتى أشجاراً منفردة، هى مكان مقدس "للولانم".

وينبغي الإشارة إلى أنه موضوع الزخارف الهندسية القديمة، يتشابه مع موضوع الأشجار الذي كثيرا ما نشاهده في منتجات السجاد ذات الاستخدام المنزلي، والتي لا تصنع للبيع (في ظل الظروف المنزلية بلا شك)، طبقا للنماذج القديمة، وهي محتفظة بأشكال وأنماط التصوير التقليدية.



سجاد "تارلي". شيروان. أذربيجان. القرن ١٩.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.

باكو. قطعة رقم: ٧٣٣١

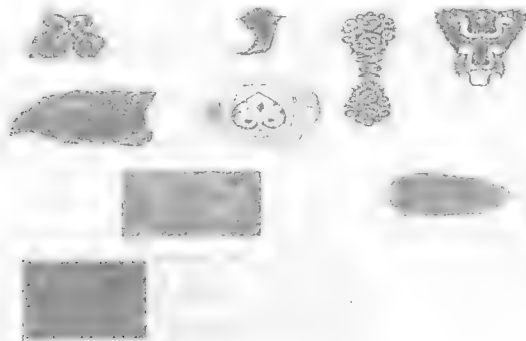
إن عملية انتقال موضوع "الشجرة" إلى فن السجاد، يمكن تتبعه بصورة جيدة في السجاد ذى مواضيع "فاج فاج". فإن تصوير شجرة "فاج فاج" الأسطورية، كثيرا ما نشاهده في سجاد تبريز وقاراباغ. وطبقا للأسطورة، فقد كانت ثمار هذه الشجرة تشبه رؤوس الناس والحيوانات التى تنطق، وتفتح أوراقها فى الصباح، وتنضوى فى المساء. غير أن فقدان قيمتها الفكرية، جعل تصوير شجرة "فاج فاج" يتحول إلى موضوع زخرفى، ليصبح مجرد عنصر من الزخارف، ذلك الأمر الذى يمكننا تتبعه فى تشكيلات أنواع السجاد مثل: "لياتشياك- توروندج"، و"أفشان، وإيسليميندك، وأقاجلى"، وفى سجاد "ليامبيا" والتصاوير التى تشبه رؤوس الطيور المرسومة على أطراف "جوبا".



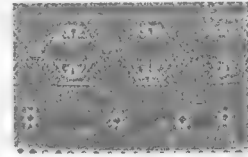
ويُعرض موضوع "الشجرة" في مجالات أخرى للفنون التطبيقية الزخرفية في أذربيجان، ومما يجذب الانتباه ملاحظة التناول الموحد لهذا الموضوع في مواضيع السجاد.

والزخرف الآخر الذي يحظى بانتشار واسع في السجاد الأذربيجاني، ويتمتع بجذور تاريخية عميقة وتماثل كبير في الفن التعبيري المحلي، هو الزخرف المنقوش على شكل زهرة اللوتس. وكثيرا ما يتشابه مع رسم "الشجرة".

ومن المعروف أن اللوتس منذ القدم كانت تتمتع بأهمية رمزية. ففي كل الشرق كانت تعد رمزا لميلاد الحياة والخصوبة والازدهار، والعمر المديد والصحة. وفي منطقة آسيا الأمامية، وفي الألف الأولى قبل الميلاد انتشر بشكل واسع رسم الأنواط وأشكال العقد على شكل زهرة اللوتس وزخارفها. وكثيرا ما نشاهد أشكال اللوتس الهندسية في نقوش السجاد الأذربيجاني، وذلك من خلال تصاوير تسمى "بوينوز" (القرن). ونشاهد نماذج مماثلة لها في سجاد بازيريك الوبري القديم.

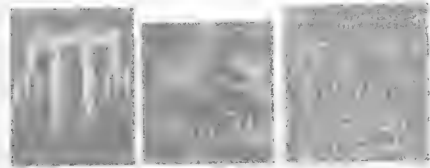


وعند النظر إلى زخارف السجاد الأذربيجاني، لا يمكننا إغفال رؤية التصاوير الحيوانية والخرافية. وهناك اهتمام بالتقاليد الشعبية أو كما يسمونه السجاد "الموروث"، حيث تنتقل نماذج البشر والحيوانات عبر الأسلوب التقليدي الموغل في القدم. وهذه التصاوير مثلها مثل الزخارف الهندسية والنباتية تماما، تتمتع بالتماثل المباشر والموازي متعدد الصور في الأدوات القديمة. ويمكن ملاحظة هذه النمطية في التصويرات الفريدة للأشكال البشرية بأيديها المرفوعة. ويصور القسم العلوي والسفلي للأشكال على نحو متساو. فالإنسان هنا يجسد الشجرة بالمعنى الحرفي. وبعد مرور ألفي عام نشاهد هذه التصاوير في هيئة علامات سلالية، وذلك في منتجات عصر الثقافة الإسلامية، وتكرر هذه الرسومات في منتجات السجاد ذات الاستخدام المنزلي في القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين.



كما توجد خصائص أخرى للأشكال البشرية في السجاد ومنتجاته، والتي تعود بلا شك إلى التصاوير القديمة للإنسان المنقوشة فوق الحجر، والفخار، والمعادن.. إلخ. ونشير هنا إلى أمر بالغ الأهمية، وهو اليد ذات الأصابع الثلاثة. فلا يوجد في الفخار القديم لأذربيجان صورة واحدة ليد إنسان ذات خمسة أصابع. إنه لأمر مدهش، ولكن الحقيقة أن هذه التصاوير

فى الفن الزخرفى الأذربيجانى لا تزال قائمة حتى القرن العشرين. ولكن بما أن المحتوى الفكرى لهذه التصاوير قد فُقد منذ وقت طويل، فقد تحولت كثيرا من العنصر الرئيسى للزخرف أو حتى التشكيل كله، إلى عنصر صغير يملأ الفراغ بين الأشكال الرئيسية للتشكيل.



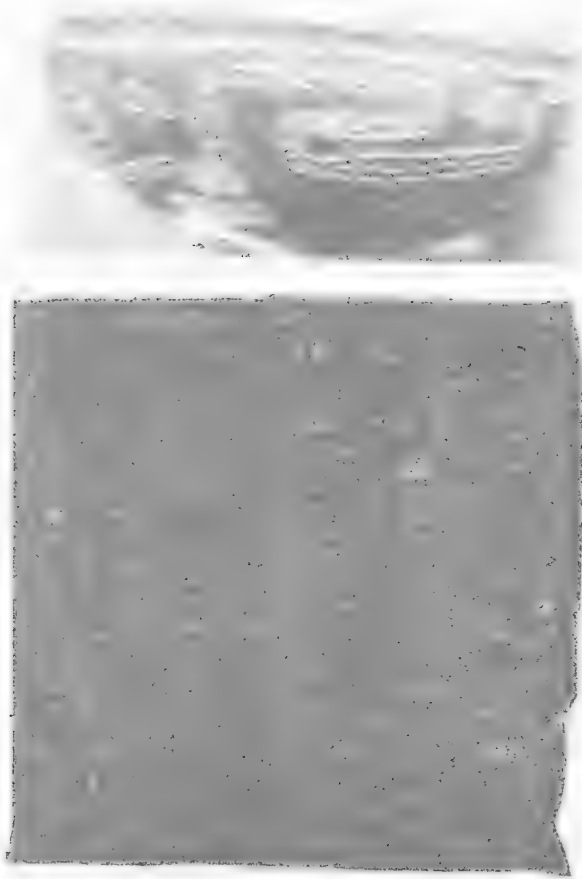
وعند النظر إلى زخارف الحيوانات فى السجاد الأذربيجانى، ينبغى الأخذ فى الاعتبار بوجود عدد من الطبقات الفنية التاريخية أحيانا على المنتج الواحد فى نفس الوقت. ويرتبط الأكثر قدما منها حسب جميع الشواهد، بتصاوير الحيوانات على أدوات عصر البرونز. وبصورة رئيسية فكثيرا ما نشاهد على الفخار والصخور والمعادن تصاوير الجاموس البرى والحيوانات العشبية (الغزلان، والأيائل، والماعز البرى)، والتى على الأرجح كانت الأهداف الرئيسية للصيد، وربما أنها تركز على مجموعات عرقية محددة. ويتم تصوير هذه الحيوانات فى السجاد بتمائل مع عصر الأسلوب النمطى. وتتشابه زخارف فخار عصر البرونز مع السجاد المصنوع فى القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين، وتشكل زخرفا موحدا معتدلا. ويتجسد التماثل فى الترتيب أيضا، فكثيرا ما يتم تصوير الحيوانات الأصغر حجما فوق

ظهور الحيوانات، والطيور على وجه خاص. إن الشعور بالقدم (ما هو مميز هنا أن مثل هذه الرسومات قد ظل قائما أكثر من غيره في السجاد غير الوبري ومنتجاته) يزداد بسبب التكرار الإيقاعي لهذه الزخارف على طول السجادة، وهو يمثل حرفيا انتقاءً لزخارف الأواني.



والمثال الرائع لتصوير قوافل الجمال الذي ينتشر في السجاد ومنتجاته في أذربيجان، هو تصوير قوافل الجمال من خلال الرسومات الجدارية في كهوف جوبستان.





إن هذه الرسومات التي تعود إلى القرون ١٤ - ١٥، تتماثل من حيث نمط التصوير والحل التشكيلي للموضوعات في السجاد.

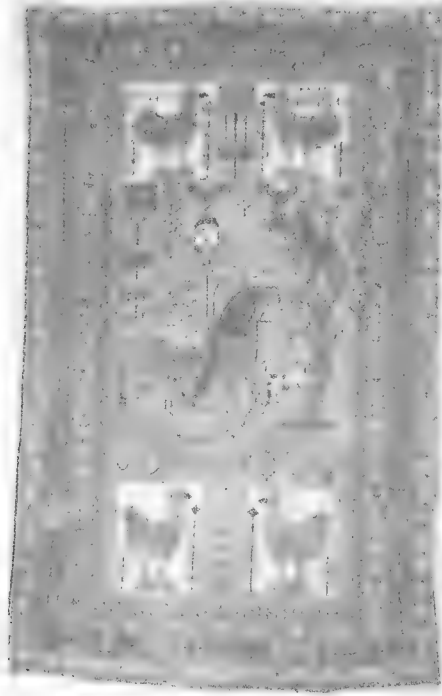
وتتجاوب كل هذه التصاوير في جوبستان وفي السجاد بعيدا (من حيث النمط الهندسي والحلول التشكيلية.. إلخ) مع تصاوير القصعة السوداء اللامعة في قورجان، والتي عثر عليها في منطقة غنجه، وتعود إلى عصر البرونز.

وقد تشكلت في فترة متأخرة بعض الشيء المجموعة الأخرى من الزخارف الحيوانية والمواضيع التشكيلية التي نشاهدها في السجاد الأذربيجاني. ومضى ذلك على الأرجح تحت تأثير الزرادشتية.

كانت أذربيجان وخاصة جنوبها، في الألف الأولى قبل الميلاد والألف الأولى بعد الميلاد وحتى ظهور العرب الذين حملوا معهم لواء الإسلام، واحدة من أهم مراكز الزرادشتية في الشرق. فالعديد من الوحوش والطيور طبقا لكتاب "الأفيستا المقدس"، يعد تجسيد لآلهة الزرادشتية، فهي ترمز إلى انتصار قوى الخير على قوى الشر والعلاقة الخيرة نحوها. ففي عصر سيادة الزرادشتية؛ باعتبارها أيديولوجية رئيسية؛ تغلغل في الفن التعبيرى لأسيا الأمامية وآسيا الوسطى ومناطق ما وراء القوقاز، النماذج المرتبطة بموضوعات الأفيسستا. وهكذا، نجد أرسطوفان ممثلا على نسيج ميدى برسوماته المميزة للديوك، وذلك في عصور ما قبل الميلاد بعد.

وفي العصر المبكر للقرون الوسطى أصبحت الزرادشتية هي الديانة الرسمية لأكبر وأقوى دولة في المنطقة، وهي الدولة الساسانية. وقد تغلغلت أفكار الزرادشتية في كل فنون هذه الدولة، والتي وقع مركزها في إيران وجنوب أذربيجان، وفي المناطق المرتبطة بها ثقافيا. وكانت نماذج الحيوانات التي تصور باعتبارها وجودا إلهيا والمناظر التشكيلية المنفصلة، يتم تقنينها لتصبح حتمية، وتكرر بلا نهاية في النقوش الحائطية، وفي منتجات الحفر اليدوي، والحفر على المعادن، والنسيج، والسجاد.

وهكذا، تشير جميع الشواهد إلى أن تأثير الزرادشتية في فن السجاد قد تغلغل في نماذج: الديوك، الدراج، البط والأوز، الصقر، الطاوس، الخروف، ومشاهد افتراس الوحوش للطيور والحيوانات العشبية، ومشاهد مواجهة الوحوش حول جوانب الشجرة المقدسة، وغيرها من العناصر العديدة الأخرى.



سجادة "أوفتشلوج". شيروان. أذربيجان. عام ١٣٤٩ هجرية (١٩٢٧ ميلادية).

متحف الدولة للفنون. أذربيجان. باكو.

مجموعة رقم ٣٢٢

كان سعى صناع السجاد لمشاهدة الجوهر الخفى والعثور عليه خلف الشكل الخارجى، سببا دفعهم عند إبداعهم للسجادة أن يكسبوا هيئتها وجوهرها الخفى، مما يقودنا إلى عالم لانهائى من الزمن، وإلى حكمة لا حدود لها للموضوعات التجريدية فى السجاد، ساعين بذلك لوضع أفكارهم حول العالم، باعتبارها وسيلة لتركيز القوى الكونية فى سبيل الحصول على الحماية السحرية.

ويضم هذا التكوين نموذجا كاملا تتفاعل فيه مختلف أجزاء مساحة الزخارف معا، أما الارتباط بين المساحة الزخرفية والحواشى فيقوم به الكشف الرمضى عبر تلك الفكرة للوحدة الفضائية، مما كان يميز السجاد التقليدى ويعبر عنه ككل. فالسجاد يعد كونيا فى منمنماته.

وقد عملت الزخارف القديمة التى تربط الإنسان بالسموات، على الاحتفاظ بالوجود المنسجم مع الكون. وكانت هذه التصورات هى أساس الكثير من معتقدات الشعب الأذرى المرتبطة فى العديد من الحالات بالمنظور الصوفى والإعجازى والسحرى للعبادة، الذى يلعب فيه السجاد دورا مهما. وكان السجاد ذو النقوش السحرية يُغزل لمختلف المناسبات، مثل: الزفاف، وولادة الأطفال، وطقوس الدفن. وقد ظلت قائمة فى التقويم القديم طقوس التصورات المسرحية (النوروز^(٥))، وفى الفلكلور (الخرافات والأساطير

(٥) النوروز — عيد شعبى كبير يحتفل به فى أذربيجان والعديد من البلدان المجاورة مثل تركيا وإيران ودول القوقاز والبلقان وآسيا الوسطى، باعتباره أول أيام فصل الربيع، ويوم البعث وتجديد الطبيعة — المترجم..

والأغاني والحكايات)، والاعتقاد فى الأرواح، وفى عبادة الأسلاف وآلهة المطر والجبال، وفى السحر والتنبؤ بالغيب.

وقد خضعت جميعها لهدف واحد من رموز وزخارف ذلك السجاد وأهميته فى العبادة والسحر، وحواشيه التى تقوم بوظيفة التمية الحارسة. فالرموز المصورة تمنح الآلهة فرصة لتجسيد ذواتها، كى تحقق بذلك الأهداف المرجوة.

ولم يتغير الهدف المحدد، وهو - إنجاب ذرية كثيرة، والنمّتع بالرخاء والرفاهية والوفاق الأسرى، وتوفير الأمن من مختلف قوى الشر التى يمتلئ بها العالم الخارجى، ويتحقق الهدف بتطبيق السحر.

لقد أدرك الأذريون اللون واستوعبوه باعتباره تجسيدا ماديا للقوى الروحية. وحدد طابع ألوان السجاد الأذربيجانى رمزية اللون. وأصبحت العبادات والمعتقدات القديمة للشعب، هى القاعدة الرئيسية فى تشكيله. وفى هذا الإطار أود الإشارة إلى ثلاثة ألوان رئيسية وراسخة: الأحمر، والأبيض، والأزرق، وهى الألوان الرئيسية للخلفيات، والتى تعد سائدة حتى يومنا هذا. وطبقا للتصورات الشعبية فى تصوير الحيوانات، فإن الأرواح الطيبة كان يتم تصويرها بهذه الألوان تحديدا.

كان اللون الأحمر يعد لوناً مقدساً منذ القدم. فاللون الأحمر لدى جميع الشعوب التيوركية، بما فيها الأذريون، يرمز إلى لون الروح الراحية - آل، ولذلك فقد كان يتمتع بقيمة تتجاوز الحدود.

قارا- كلیم (الكليم الأسود)

تحت هذا الاسم كان يتم إنتاج الكليم دون استخدام اللونين الأحمر والأصفر، وذلك للمراسم الجنائزية خصيصا. وكان مفهوم قارا- كلیم، شائعا للتعبير عن الحزن.

بارتشا- بالاس

استخدم على نحو واسع من قبل الدراويش الذين طبقا للمعتقدات الصوفية كانوا يتبعون نمط حياة يتسم بالزهد والتسك. وقد انقسمت الصوفية إلى عدة أقسام، تميز كل منها بثوبه الخاص ("خيرجى"). وبغض النظر عن التفاصيل واللون، فإن ثياب الدراويش "خيرجى" كانت تصنع من بالاس. وليس من قبيل المصادفة أن الأدبيات كانت تطلق على الدراويش اسم "بيلاس بوش" (الرافل فى بالاس). ويعد بالاس رمز القلادة المقدسة، وبالإضافة إلى ذلك فهو يشير إلى أن حامله يتبع نموذجا بسيطا فى الحياة، ويتسم بالقرب من الشعب.

وأكثر المواضيع السحرية جلاء قد تم تصويره فى السجاد غير الوبرى الأذربيجانى، وخاصة فى الأنواع مثل شادا الذى يكشف عن رمزية المواضيع، والوظيفة الطقسية، وذلك من خلال كل الأنواع المختلفة التى تحمل اللون الأحمر.

شادا- كلیم أو قيرديكليك قيرميز كلیم

هى سجادة- ستارة- طقسية، تستخدم فى مراسم الزفاف والتقاليد التى تعود إلى أقدم الأزمنة. وتفصل السجادة الممثلة على هيئة ستارة جزءا من الحجره مخصصا للمتزوجين حديثا. ويُغزل ذلك السجاد فى بيت العروس، ثم يتم منحه هدية لها، ويتكون من أرضية حمراء ذات نقوش مربعة مضئنة.

شادا- ديدجيم

سجاد مستطيل يتكون من قسمين أو أكثر. ولعب ديدجيم دورا خاصا في أعياد النوروز الشعبية. وقد وجد هذا العيد انعكاسا له في النقوش وألوان السجاد- الألوان الشمسية التي ترمز إلى أشعة الشمس على خلفية حمراء ساطعة.

داما- داما شادا

هي شادا الشبكية المخصصة للزوج، والتي يصنع منها خيمة له، وعند الانتقال إلى المراعى الصيفية، كما تقام مثل تلك الخيام للمتزوجين حديثا.

تشيلي- شادا

يتكون تشكيلها أيضا من المربعات الحمراء والزرقاء، مع سيادة اللون الأحمر. وترتبط أهمية تشيلي بالمعاناة والحزن والحمل الصعب. وهي تمثل خطورة خاصة خلال فترة الأربعين يوما من ولادة الطفل، وأيضا للعروس. وفي سبيل درء الأحداث السيئة، كانوا يضعون المغازل لغزل سجاد تشيلي شاداسي الخاص، الذي يحمي العالم المحيط بهم من قوى الشر.

ويحتل تشيلي- شادا مكانة خاصة لدى الفتيات وصغار النساء- عشية عيد النوروز، وعندما يجتمعن معا فهن يفرشن شادا على الأرض (تجلسن فوقه للتبؤ والتنجيم حول الأمنيات)، ثم تضعن السجادة لأسبوع كامل تحت السماء المكشوفة في مواجهتها، وذلك كي تلبى رغباتهن عندما "تشاهد" السماء والنجوم.

ديفيلي - شادا

هو السجاد الذى يحمل تصاوير الجمال. ويتكون تشكيله بصورة رئيسية من ثلاثة قطاعات لونية عريضة، وعادة ما تكتسى المساحة المركزية باللون الأحمر، الذى يرتبط بعالم الأرواح، ويعد منبع الحماية الإلهية.

ويتمتع سجاد شادا بالرمزية العميقة والجوهر الميتافيزيقى. وتعكس نقوشه فكرة التوحيد، وفكرة إعادة التوحيد والبعث، وأخيرا بعث الجوهر الأولى للحياة ذاتها. وهذه الفكرة الرائدة قد حددت - طبقا لجميع الشواهد - النوع الأولى لذلك السجاد، الذى كان يُغزل من شرائح التيل الملون الرفيعة، الذى يغلب عليه اللون الأحمر، ثم تحاك تلك الشرائح معا.

وهكذا، فإن المستوى الخارجى الأكثر بدائية للفكرة الرمزية فى حياكة قطعى شادا، يرتبط برمزية الزواج، حيث إن شادا يستخدم أساسا فى مراسم الزفاف. وهكذا، فإن نصفى شادا المصنوعين من الكتان، يرمزان إلى الزواج، والنصفان المحاكاتان معا يرمزان إلى اتحاد المحبين فى أسرة واحدة. ويمثل هذا الأمر المستوى السطحى فى إدراك رمزية سجاد شادا، لكنه لا يستثنى وجود طبقات أكثر عمقا لمحتواه، والتي تنعكس فى تمتعه باللون الأحمر.

ويكتسب اللون الأحمر فى السجاد أهمية سحرية، فقد لعب لدى مختلف الشعوب دوره المهم، وكثيرا ما كان مرتبطا بقوى السحر الحارسة، لكنه لدى الآذريين لم يكن مجرد سحر، بل حمل فى طياته فلسفة كاملة للحياة، فهو مثل

الناموس الذى يوفر الوجود ذاته والحياة ذاتها. فيمثل اللون الأحمر فلسفة السحر التى تحمل فى جوهرها عدم الخوف إزاء أية قوى مهما كانت، بل الخضوع الفرح للسحر، والإيمان الهائل به. وعندما يهبط هذا اللون من السماء ومن الفضاء، تبعث أشعته الحياة وتظهر المحيط من القوى الشريرة.

وعند النظر إلى السجاد الأذربيجانى شادا، نجد اللون الأحمر واقعيًا- إذا جاز التعبير، فهو يصبح صفة جليلة لهذا اللون مع الجوهر الداخلى، وهو يتجلى كما لو أنه يملأ على الإنسان سلوكه فى هذا المجال أو ذاك، و"يرشده" نحو طريق الصواب كى يتجنب التعاسة.

إن اللون الأحمر ليس مجرد رمز. فهو باعتباره باعثًا، قد وجد القوى الحيوية الخاصة منعكسة فى الطب الشعبى: الثياب الحمراء المصنوعة من شال- شادا التى يرتديها الشخص عند المرض. فقد كان من المعتقد أن اللون الأحمر يطرد الهموم ويواسى المشاعر الحزينة. وتعلق الستائر ذات اللون الأحمر لتغطى الحجرة بأكملها التى يرقد بها المريض بالحصبة. وعندما يستمر السعال لفترة طويلة يضعون الملابس الحمراء الخارجية فوق المريض، وبنفس اللون يضعون قطعًا ومزقًا فوق الأجزاء المريضة من الجسم.

اللون الأحمر هو رمز الحياة الجديدة، مثله مثل الميلاد والموت والزفاف. ويصاحب اللون الأحمر الإنسان فى الميلاد، فيربطون الحبل السرى للمولود الجديد بشريط من النسيج الأحمر.

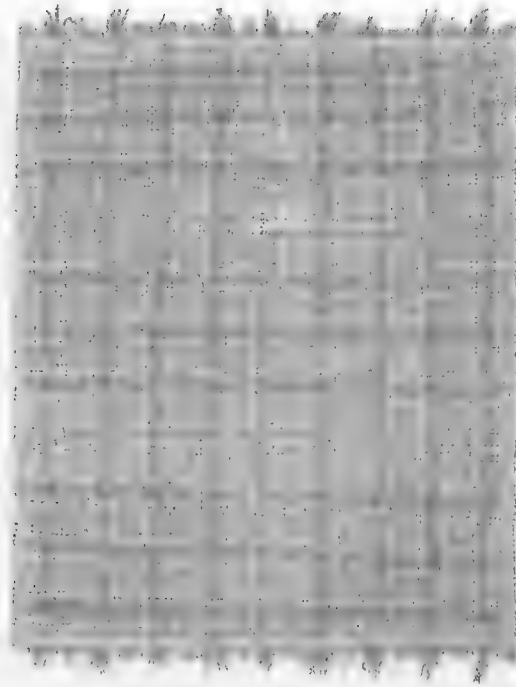
وسجاد شادا الملون باللون الأحمر يلفون به المتوفى - فهذا اللون عليه
ليس فقط الحفاظ على المتوفى من القوى النجسة، بل أيضا بعثه إلى الحياة
الأبدية الخالدة.

وهذا اللون في سجاد تشيلي - شادا كان رمزا للوحدة والانصهار
وإقامة أسرة جديدة.

وأهم الأشياء في هذه القدرة السحرية هي الضرورة الحتمية لوجود
نظرة نحو السماء في السجاد: فكانت تضاف إليه أزواج من الأشكال
(المعينات، الصلبان، الصليب المعقوف، المربعات، المستطيلات، المنحنيات..
إلخ)، ترتبط بالأجسام السماوية والظواهر الفضائية وطقوس التنجيم.



شادا. ناختشوان. أذربيجان.
أوائل القرن ٢٠. مجموعة خاصة.

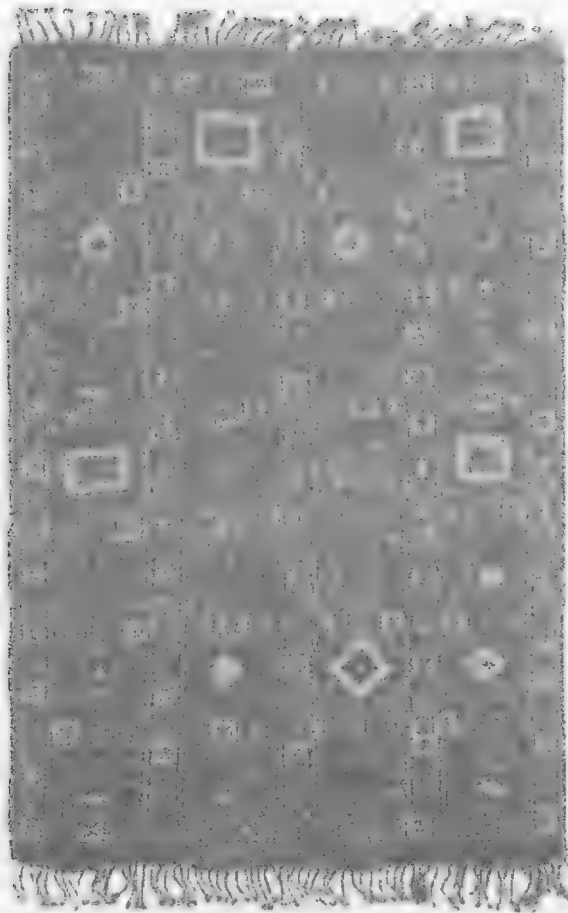


داما - داما شادا. قاراباغ. أذربيجان.

أوائل القرن ٢٠.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.

باكو. مجموعة رقم: ٥٨٠١



تشيليا شادا. قاراباغ. أذربيجان.

أوائل القرن ٢٠.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.

باكو. مجموعة رقم: ٥٧٨٧.

وهكذا، استطاع النساجون الآذريون خلق الأسلوب الذاتى الخاص بهم
والوسيلة التعبيرية للعالم، المنطلقة من التفاعل مع العالم الخارجى، والقائمة
على روعة إدراكه. إن أصل السجاد مثل نشوئه، يرتبط بالعبادات القديمة
والتصورات الشعبية، والتي ظلت قائمة أقرب ما تكون إلى هيئتها الأولية
حتى يومنا هذا، وانتقلت من أعماق الزمن إلى الوقت المعاصر.



العصر الإسلامي

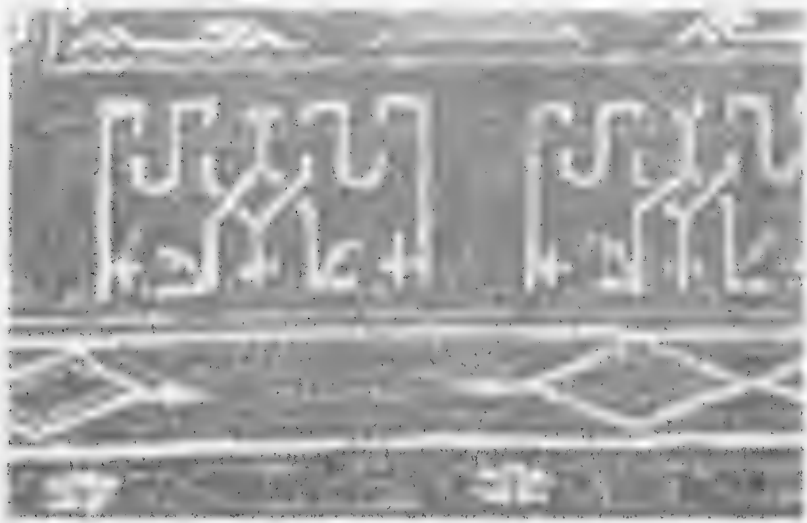
ظهر في العصر الإسلامي شكل زخرفي جديد. هو النقوش القرآنية. ففي خلال القرنين ٩ - ١٠ ظهرت الآيات القرآنية في المخطوطات والنقوش المعمارية في كل الشرق الإسلامي، بما فيه أذربيجان، ثم ظهرت بعد ذلك في الفنون الزخرفية التطبيقية وفي صناعة السجاد، حيث أصبح الخط العربي ظاهرة دائمة بالدرجة الكافية في تشكيل الحواشي.

وباعتبارها قاعدة فقد استخدم لهذا الغرض أقدم أنماط الخطوط العربية وهو - الخط الكوفي. فالخط الكوفي يتميز بالخطوط المستقيمة والزوايا، مما جعله جذابا للغاية من وجه نظر فناني الزخرف.

وقد انتشر الخط الكوفي على نحو واسع في معمار القرنين ١٢ - ١٣، حيث نشأه في أضرحة القرن الثاني عشر لكل من "أغا بابا" و "مؤمنة خاتون".



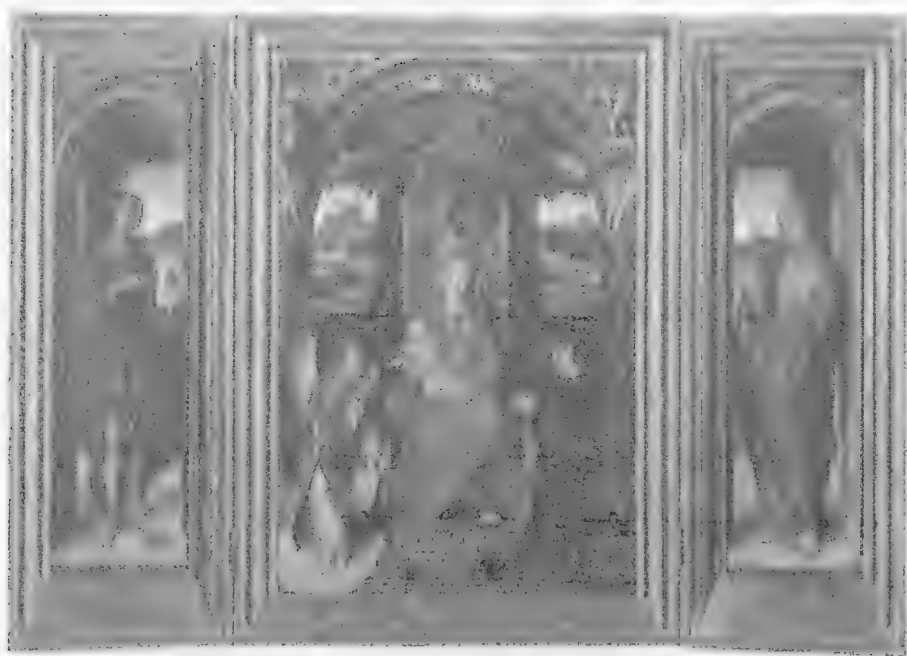
ومن المعمار انتقلت النقوش الكوفية المنتشرة فى الفنون الزخرفية التطبيقية، إلى السجاد الأذربيجانى. ولا تزال محفوظة حتى اليوم فى متحف إسطنبول للفنون التركية و الإسلامية أنواع السجاد الأذربيجانى فى القرن الثالث عشر "عنجه"، و"شيراوان"، و"موجان"، و"باكو"، الذى يتمتع بالزخرف الكوفى النمطى فوق طبقات الحواشى. كما نشاهده فى السجاد الأذربيجانى ذائع الصيت مع لوحات هانس ميلنج "ماريا والصغير"، وذلك فى منمنمات تبريز فى القرنين ١٤ - ١٥.



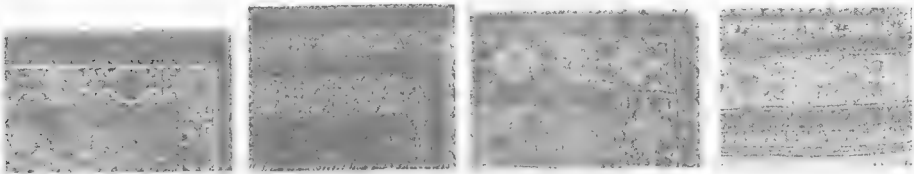
سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان.

هانس ميلنج "ماريا والصغير".

عام ١٤٨٥، فيينا. المتحف التاريخي.



وقد تم الحفاظ على هذا التقليد في فن السجاد الأذربيجاني حتى أوائل القرن العشرين. ولذلك، فإن تقليد الخط الكوفي والشكل الزخرفي النمطي له، يمكن تتبعه في سجاد ذلك العصر: "شيليان"، و"بيدجو" شيروان، وفي سجاد "ديساديم ميناري"، و"بيريابيديل"، و"خان" من جوبا.



وفي ظل هذا الأمر فإن "الخط الكوفي" في سجاد "بيريابيديل" و"خان"، الذي يعود إلى القرن التاسع عشر، قد تم تنفيذه بنفس الأسلوب النمطي، وأيضاً في سجاد "باكو" من مجموعة متحف إسطنبول للفنون التركية والإسلامية، المؤرخة في القرن الثالث عشر، مما يؤكد بلا شك على التقاليد الفنية الصلبة والتواصل المستمر لها.

وقد تعرض تطور فن السجاد الأذربيجاني إلى تأثير كبير تركته الصوفية - التيار الزهدي في الإسلام، والذي حملت تعاليمه التصورات التقليدية القديمة المرتبطة بتطبيق الشامانية.

لقد طوّعت الصوفية النظام التقليدي للفن إلى احتياجات جوهرها الداخلي، بما فيها غزل السجاد. فقد احتوى هذا التشكيل على نموذج كامل يصبح فيه الترابط قائماً بين مختلف أجزاء الزخارف، وكذلك الترابط بين حقل السجادة وحواشيتها، لكشف كل الأبعاد الرمزية، وتوصيل هذه الفكرة

للوحدة الكونية عبر السجاد التقليدي والتعبير من خلال زخارفه ككل. فقد عبر السجاد عن العالم الكوني من خلال المنمنمات.

كان السجاد هو المعبر الفني الرئيسى فى أذربيجان، وليس من قبيل المصادفة أن أفكار الأساتذة المهرة فى تبرز حول المحيط الطاهر لإقامة الصلوات فى القرن الخامس عشر قد تجسدت فى إعادة تشكيل وخلق سجاد الصلاة "نامازليج".

ويرتبط هذا الأمر بوصول أسرة الصفافة الشيعية فى أردوبيل إلى الحكم فى أذربيجان، وبعد ذلك فى إيران. وقد أُعتبر ملوك الصفافة فى نفس الوقت أنهم على المشايخ، وحملوا لقب "الصوفى الأعظم"، ذلك اللقب الذى كانوا يعتزون به أكثر من لقب الملوك. وفى عصر الصفافة الأوائل فى القرن السادس عشر، تأكدت الشيعية فى أذربيجان وإيران باعتبارها ديانة رسمية للدولة، وذلك نقيضا للمذهب السنى السائد. لذلك، فإن الموضوع الدينى، باعتباره مذهباً للدولة يبرز فى طليعة الساحة، وجد انعكاساً له فى الأدب والفن. وتم ترسيخ سجاد نامازليج بدقة فى العديد من المنمنمات الأذربيجانية لذلك العصر.

ومما لا شك فيه أن السجاد المخصص للصلاة، والذى لم "يدنس" بالاستخدامات المعيشية، كان موجوداً دائماً. ولكن التصاوير الخاصة على ذلك السجاد من أقواس المَحَارِب والتشكيلات الفنية المطابقة لها، قد بدأ منذ القرن السادس عشر مرتبطاً بثقافة الصفافة. وقد تمثل التشكيل الرئيسى لذلك

السجاد فى الزخارف الفنية التى وضعها أساتذة تبرز الحرفيون فى ذلك الوقت مثل "أفشان"، و"شاه عباسى" وغيرهما. وكثيرا ما استخدمت النقوش العربية فى سجاد نامازليج، وذلك عادة على الحواشى وفى التشكيل الداخلى للرفع المشكلة للأقواس. وعادة ما كانت تمثل مقاطع ذات طابع وعطى، تحمل الأمنيات الطيبة المأخوذة من القرآن بالنمط الكوفى. وكانت النقوش تقع بصورة رئيسية فى القسم العلوى من السجادة، وذلك كى لا تطأها الأقدام.

وهناك المجموعة الرائعة من سجاد نامازليج التبريزى، والمؤرخة من قبل المتخصصين فى القرن السادس عشر، والتى وصفها بوب وغيره، وهى السجاد الحريرى ذو تشكيلات "أفشان"، و"أقاشلى"، والذى تم صنعه بلا شك بطلب خاص، وذلك لقيمته المرتفعة التى تمثلت فى استخدام الخيوط الذهبية والفضية لإطالة عمره. ومن بين سجاد نامازليج التبريزى يوجد العديد من النماذج التى تضم تصاوير الثريات والأعمدة على خلفية الفراغ المستوى للسجادة. وقد أصبح مثل ذلك السجاد تقليديا، ويتم إنتاجه حتى يومنا هذا.

وهناك بعض نماذج سجاد الصلاة التى تجذب الانتباه، حيث إنها تعكس رموز طقوس العبادة القديمة. ومثل هذا النوع يتمثل فى سجادة قاراباغ-نامازليج ذات الخلفية المستوية الرائقة، وسجاد جوبا "قديم منارة" (المنارة القديمة)، والذى يتكون تشكيله من نوط ضخم ذى شكل متدرج، وتقليد مبسط للنقوش الكوفية. وفى أذربيجان كثيرا ما يسمى "هيكل" (التمثال)، مما يخبرنا عن وظيفته الأولية الطقسية. وفى الأدبيات الأجنبية يعرف باعتباره السجاد ذا "الثقوب المبللة".

ومن السجاد انتقلت أفكار خلق المنتجات الطقسية الخاصة إلى مجالات أخرى للفنون الزخرفية التطبيقية، وانتقلت النماذج الفنية مع تلك الأفكار.

وقد حاز على انتشار واسع باعتباره سلعة إنتاجية سجاد نامازليج الذى أبدعه أساتذة تبريز الحرفيون فى القرن السادس عشر، وذلك منذ القرن الثامن عشر، وخاصة فى القرن التاسع عشر، وكان مرتبطا بالطلب الكبير عليه.

وتجدر الإشارة إلى أن إنتاج نامازليج بكميات كبيرة قد جرى عمليا فى جميع مراكز الغزل فى أذربيجان. وقد استخدم كل مركز إنتاجى فى صناعة سجاد نامازليج، التشكيلات التقليدية له، مضيفا إلى القسم العلوى من السجادة محارب على شكل أقواس، مستخدما إياها فى تشكيل عناصر الحواشى. وأحيانا كان تصوير الأيدي يتم من اليسار ومن اليمين، وهنا تحديدا ينبغى وضع يدي المصلى. وفى القسم السفلى من السجادة يجرى التركيز الزخرفى على المكان المخصص للسجود.

وعند النظر إلى سجاد نامازليج المصنع فى المراكز الإنتاجية المختلفة لصناعة السجاد، يمكننا إبراز بعض القوانين التقليدية. وهكذا، ففى منطقة جوبا، كثيرا ما يستخدم التشكيل التقليدى "بريابيديل"، و"ألبان"، و"جونخكيند"، وغيره فى إعداد سجاد نامازليج.

كذلك تستخدم فى شيروان التشكيلات التقليدية لإعداد نامازليج، حيث يتم تصوير المحارب لتزين تشكيلات السجاد "سوب سوب"، و"قابستان".

وتتميز شيروان بسجاد نامازليج كبير الحجم والأكثر عرضاً، (المخصص للصلاة الجماعية). وفي هذا السجاد كثيراً ما تستخدم تشكيلات: "مارازا"، و"سوب سوب"، و"قابالا". وتجدر الإشارة بوجه خاص إلى سجاد نامازليج الشيروانى، الذى يحمل تصوير الجامع الشهير "آيا صوفيا"، و"سليمان" فى إسطنبول. وقد بدأ ظهور هذا السجاد بموضوعه التشكيلى فى شيروان بالقرن التاسع عشر. وارتبط هذا الأمر بوصول دفعات من السجاد الصغير المصنع آلياً من تركيا، والذى يحمل تصاوير تلك الجوامع. وقد استوعب الأساتذة الحرفيون المحليون ذلك الموضوع، وأعادوا صياغته عبر نقاليدهم المميزة لهم، وأخذوا فى تبسيطه إلى حد الازدواجية المتماثلة. ومما يثير الدهشة أن التناول الذاتى لذلك الموضوع قد جرى فى شيروان فقط.

ولا نجد تشكيلات فنية خاصة بين سجاد نامازليج القاراباغى. فهنا، كان سجاد نامازليج يستخدم التشكيلات التقليدية المتناغمة التى تضم أقواس المَحَارِب، والتى يمكن مشاهدتها فى أنواع سجاد: "قاراباغ"، و"خان تيرميا"، و"قوباتلى"، وفى العديد من أنواع السجاد الآخر.

وفى سجاد نامازليج الغنجاوى يمكننا مشاهدة أقواس المَحَارِب فى سجادة "غنجه"، ذات النقاطات الرأسية للفراغ المتوسط، المؤرخة فى نهاية القرن التاسع عشر، وكذلك فى العديد من سجاد الأنواط "قخرالى" لنفس تلك الفترة. غير أن تصوير المَحَارِب فى العديد من السجاد، يحمل طابعاً زخرفياً بحتاً. ويشهد على ذلك الأمر التصوير المتماثل للزخارف، والذى يقع من أعلى إلى أسفل المحيط الأوسط للسجادة.

ولكن على الأرجح، فإن أكثر الإنتاج كما من سجاد نامازليج، يمكننا ملاحظته في قازاخ. فلا توجد منطقة أخرى لغزل السجاد مثل قازاخ، تنتج تلك الكمية منه ذات تشكلات "نامازليج". وهنا، بالإضافة إلى السجاد التقليدي ذي المحارب مثل "شيهلي"، و"ديميرتشيليار"، و"صلاحلي" وغيره، يتم إعداد التشكلات الخاصة، وهي السجاد الذي يحمل تصاوير هياكل الجوامع ذات السمة الدينية. كما يمكننا مشاهدة نموذج بدیع لذلك السجاد في المجموعة الخاصة لبيرنيستي في زيورخ.

ومع حلول نهاية القرن التاسع عشر سادت البدايات الزخرفية، وبدأت تقاليد الغزل في الرسوخ. وعند اكتساب التشكيل العام لسجاد نامازليج الأشكال النمطية، أخذ في التحول إلى موضوع نوطي زخرفي مستقل، يتكرر بطول السجادة. ومنذ تلك الفترة بدأ بعض سجاد نامازليج يفقد قيمته الوظيفية السابقة، على الرغم من احتفاظه باسمه الأولى.

إن النمطية الشديدة للمحارب وتحولها إلى موضوع زخرفي بسيط، يمكن ملاحظتها في سجاد قازاخ. وهكذا، فإن استخدام المحارب في سجاد نامازليج لخلق تشكلات مغلقة، يمكننا مشاهدته -على سبيل المثال- في سجاد "ديميرتشيليار"، و"صلاحلي". وفي قازاخ يصنعون أيضا سجادا مبتكرا فريدا بتشكيل المحارب ذي الجانبين، والمماثل لما يغزلونه في أردوبييل. وفعليا، فإن مثل ذلك السجاد يفقد قيمته الوظيفية باعتباره سجادة للصلاة، ويمثل المحارب هنا مجرد تشكيل زخرفي.



المكون السلجوقي

بدءًا من القرن الحادى عشر وحتى الثانى عشر، وعلى الأراضى الشاسعة لآسيا الوسطى، وأذربيجان وفى تركيا، تحركت القبائل السلجوقية، لتستوطن هذه الأراضى، وتحديدًا فى تلك الفترة التاريخية، حيث قاموا بغزل السجاد السلجوقى الرائع.

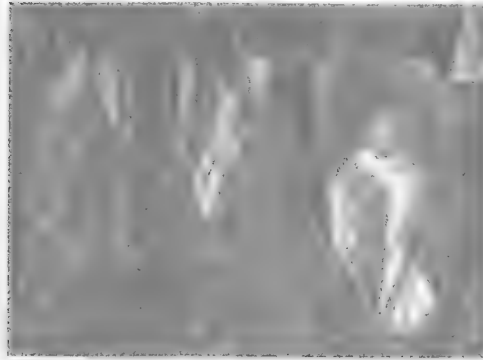
وعلى هذه المساحة الواسعة من الأراضى، انتشرت الموضوعات الزخرفية المتماثلة، والتقاليد الموحدة لغزل السجاد، كاشفة عن الشراكة الوراثية للشعوب، والروابط التاريخية والثقافية بينها.

إن سجاد آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا فى إطار التقاليد السلجوقية، يكشف أمانًا آفاقًا جديدة تمامًا، وحقائق ودوافع تشهد على الشراكة الوراثية لشعوب آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا، وعن فنونها وثقافتها التى تطورت فى مجرى واحد فرضته الروابط الإثنية الوراثية، والسياسية الاجتماعية، والفكرية والتاريخية والثقافية.

والكثير من السجاد السلجوقى خلال القرون ١٣-١٥، قد شوهد فى قونى (أناتوليا) ويسمى "سجاد قونى"، ويوجد فى متاحف برلين وإسطنبول وقونى ذاتها. وقد ظلت تصاويره محفوظة فى لوحات رسامى إيطاليا وهولندا خلال القرنين ١٥-١٦. ومن بينها يوجد كذلك السجاد الأذربيجانى، الذى يتكون أساس تشكيله من صليب ذى نهايات متساوية، ومعين صغير يقع فى المنتصف، وزوج من الخصل على هيئة قرون أو خطاطيف تقع عند نهايات تقاطع الصليب. وفى آسيا الوسطى يسمى هذا الموضوع الزخرفى "كيكالاك"، أو "كوخنا ناخيش" فى أذربيجان.



سجادة سلجوقية. القرن ١٥.
متحف الفنون التركية والإسلامية. إسطنبول.



سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان. سجادة "زيفا". جوبا. أذربيجان.
"هانس ميلنج" بورتريه الفتى الصغير. فان إيج "مادونا كاتونيكافاندير بابى".
١٤٩٠. مقطع.

قسم متحف جروننج، بروجى
المتحف الملكى للفنون الرفيعة بروكسل



هانس ميونج "ماريا مع الصغير والملوك".
المتحف القومي للقرون الوسطى. باريس. ١٤٧٥ - ١٤٧٩.
المعرض القومي. لندن.



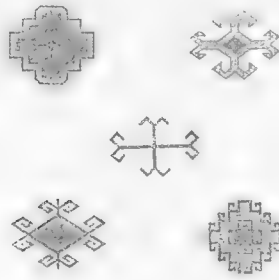
سجادة "جويستان". شيروان. أذربيجان.
جوبلان "السيدة مع وحيد القرن". ١٤٨٤ - ١٥٠٠.

إن الصليب، والمعين باعتبارهما أشكالاً هندسية، يعدان كذلك من حيث
الجوهر شكلين متناقضين أو معاكسين يعبران عن المضمون الروحي في
مواجهة بعضها بعضاً.

ويرتبط الصليب بالشعلة السماوية والنور، ويشير نحو حركته في
اللانهاية، ويكشف هذا الرمز عن العالم الفارسي الطافة الإلهية. فالصليب
متساوي الأطراف هو رمز تينجري (تاتاري) المجازي عند التتورك، وهو
الإله الموحد الذي يجسد انسجام العالم والعالم الروحي عند التتورك.

ويرمز المعين إلى الجوهر المحدد، والحركة إلى الداخل والثبات.
ويرتبط المعين - المربع، بأحد العناصر الأربعة - الأرض، ولكن خلافاً للمربع
البسيط، فهو يضم في داخله الطموح إلى الأعلى.

ومن حيث النشأة، فإن موضوع "كايكالاك" يمكن إرجاعه إلى الطبقات القديمة للفن، حيث إننا نشاهد في زخارف المصنوعات الفخارية للعصر الحجري- النحاسي في آسيا الوسطى وفي أذربيجان. وعبر مسيرة تطوره وإثرائه، فقد اكتسب العديد من الأشكال- من مركز النقاطات تخرج أربعة أشعة إضافية تنمو وتتشعب بنفس عناصر الخصل، وبالإضافة إلى ذلك فقد تغير مركز الموضوع الزخرفي، وتحول المعين المصور على هيئة عين في منتصف التقاطع إلى معين متدرج ذي خطاطيف من المحيط، ويحوى نقشاً في داخله لنجمة ثمانية الأطراف أو صليب.

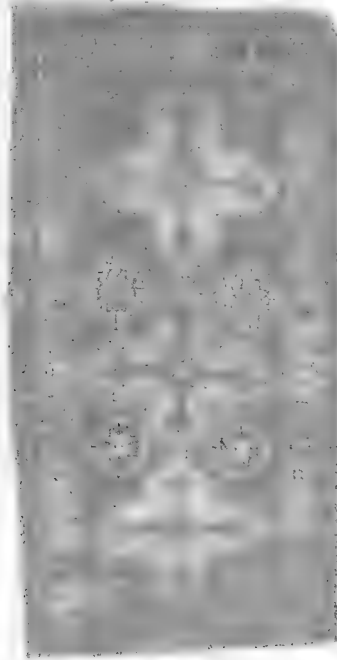


أصبح هذا الموضوع الزخرفي هو النموذج الأول المتميز بقاعدة بنائه التي طورت الزخارف المزينة للسجاد في آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا، بعد أن مرت بمرحلة من التعقيد وتغير الأشكال والإضافة والنمطية.

وفي أذربيجان يتم تفسير الموضوع الزخرفي السلجوقي من خلال التنوع العديد والتشكيلات الكثيرة، بدءاً من الحفاظ على التشكيل الكلاسيكي، وحتى النقل اللانهائي، وإعادة تشكيل العناصر الزخرفية، وكذلك التنوع اللوني والتناقض بين الألوان.

وبصورة أساسية نجد هذا الأمر جلياً في سجاد جوباء، وشيروان، وغنجه، وقاراباغ، والذي يحمل الموضوعات المذكورة، حيث تعلو القيمة الزخرفية فوق القيمة التقليدية. وانطلاقاً من الخريطة الأولية تنشأ تنويعات التشكيلات.

وفي سجاد "حاجى كابل"، و"تشيليبى" يشترك موضوع الصليب فى هيئة النوط المركزى أحياناً، وأحياناً أخرى يتحول إلى زخرف رشيق يتكرر عبر مساحة السجادة بأكملها، طبقاً للعادات القديمة للغزل.



سجادة "حاجى كابل". شيروان. أذربيجان.
أوائل القرن ٢٠. متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى.
باكو. مجموعة رقم: ٤٣٤٥.

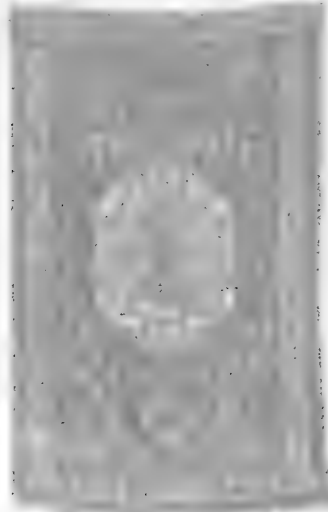


سجادة "تشيلبي". قاراباغ. أذربيجان.
عام ١٨٩٧. مجموعة خاصة.

وقد وجد ذلك السجاد انتشارا واسعا له، خاصة بالنسبة لسجاد قازاخ
الذى يتميز باستخدام مختلف الأشكال الهندسية ذات الرموز القديمة التى تؤكد
عليها هندسية الشكل.

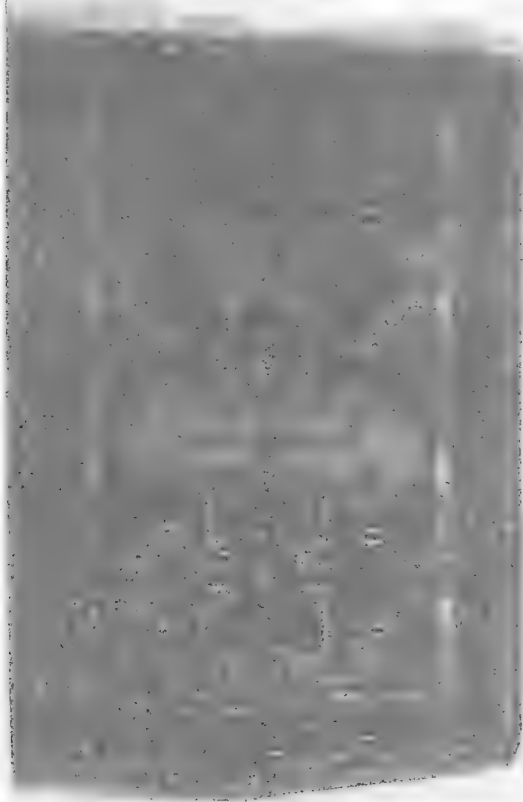


سجادة قازاخ. أذربيجان. القرن ١٩. المجموعة الخاصة.



سجادة "پورتشالی". قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.
باكو. مجموعة رقم: ٥٣٣٤.

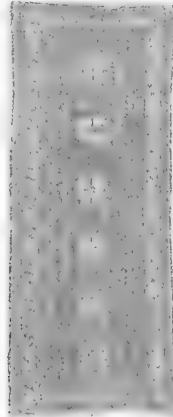
وهذا النوع من السجاد يمكن وصفه على النحو التالي: فى المنتصف تقع الأنواط، التى وضعت بنفس النسق فى سجاد "شيهلى"، و"ديميرتشليار"، و"بورتشالى"، و"قارا-قيونلو"، وذلك بعد أن تحولت إلى شكل كبير شبيه بهيئة الطائر، ثم أصبح الموضوع المركزى الرئيسى لسجادة "ليمبلى".



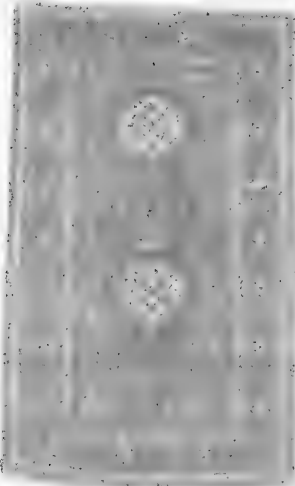
سجادة "ليمبلى". قازاخ، أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٧٨٧١.

وفى ظل هذا الأمر، فإن الهيئة القديمة الأولى لموضوع الشكل الصليبي ذى المعين الصغير والخصلتين، يظل محتفظا بقيمته الفنية والفكرية الأولى. ومن المثير أن السجاد المماثل من قاراباغ يسمى أيضا "ليمبيلي".

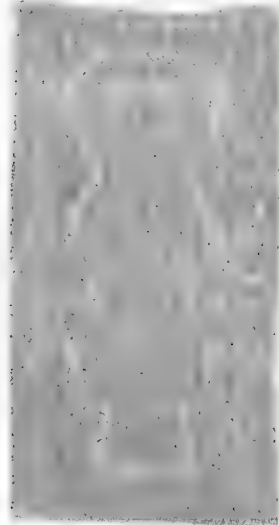
وهذه المجموعة من سجاد قازاخ؛ والتي تمثل تشكيلات كاملة؛ تتكون من أنواط ممتدة رأسيا فى صورة معينات ومربعات ومثلثات متحدة بحاشية واحدة، تكسب التشكيل كله شكلا موحدا يذكر بالشكل الإنسانى. وقد اكتسبت التصويرات الإنسانية- طبقا للمصادر- فى وقت ما أهمية سحرية، ويمكن تتبع تقاليدها فى أذربيجان منذ أقدم العصور، مما انعكس فى أسماء هذا النوع من السجاد- "هيكال" (التمثال). وعند استخدام شكل سجاد الصلاة الأذربيجانى نامازليج، فإن هذه الأشكال يضاف إليها الخط الكوفى النمطى، وذلك على أنواط الحواشى التى تتحد معا. كما جرى كذلك غزل السجاد ذى التشكيلات المماثلة فى جوبا، وذلك باسم "قاديم مينارا" (المنارة القديمة).



سجادة "قاديم مينارا". جوبا. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٥١٢٤.

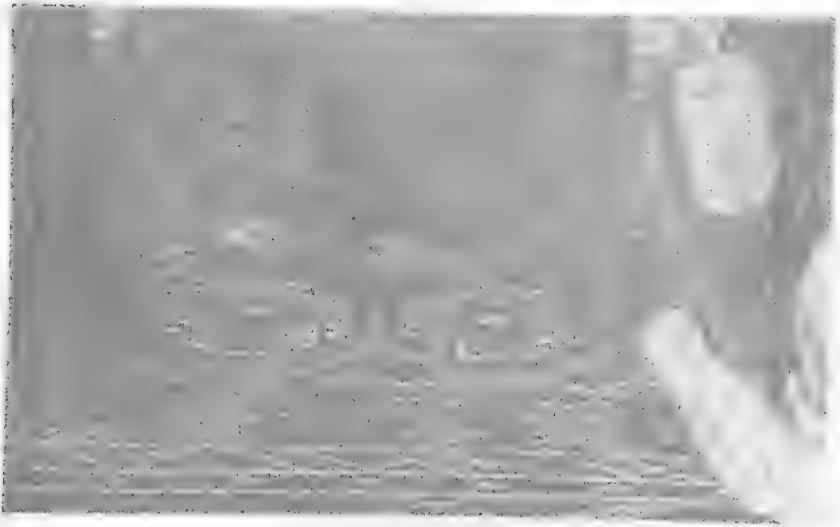


سجادة قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني
باكو. مجموعة رقم: ٦٣٣٣



سجادة "هيكياي". قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني
باكو. مجموعة رقم: ٤٤٤٩.

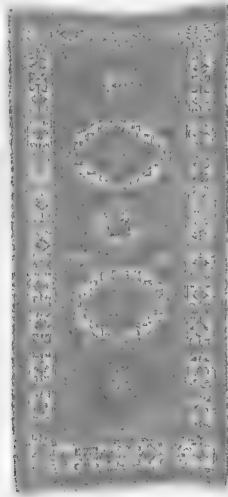
والنموذج الآخر للزخرف، السلجوقي هو - المعين المتدرج ذو الخطاطيف مثل النموذج الذي يحتذى على النجمة المثمنة، أو الصليب، والذي يتميز هو الآخر بالتناول المتنوع لنفس الموضوع من خلال زخارف السجاد الأذربيجاني. ومن بينها السجاد الذي يتمتع بتشكيلات تتكون من مربعات مع المعينات المتدرجة الموضوع في أطر بمحيط اثني عشر من العناصر القديمة ذات الأشكال الخطافية. والسجاد الذي يحمل هذه الموضوعات الزخرفية والمعروف باسم "زهرة ميلينج" يمثل اهتماما خاصا، حيث إن تلك الأشكال قد أصبحت الأساس الذي قام عليه سجاد آسيا الوسطى، وأذربيجان وآسيا الصغرى في القرون التالية وحتى القرن العشرين.



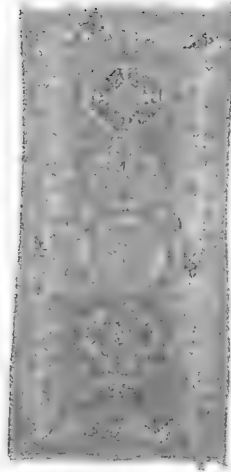
سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان. القرن ١٥.
لوحة هانس ميلينج "ماريا مع الصغير"
مقطع. عام ١٤٨٥
المتحف التاريخي. فيينا.

وقد أخذ الاحتفاظ بالموضوع الزخرفى التقليدى فى سجاد "موجان" يغير أشكاله فى نفس الوقت مع مواقفه الجمالية فى سجادة "شيتشيكلى موجان"، والذي اكتسب فيه الشكل الصارم القديم من المرونة والانسيابية المميزة لصناعة السجاد فى قاراباغ فى القرن التاسع عشر.

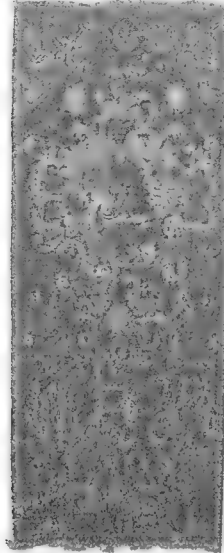
وباعتباره موضوعا تقليديا (سلجوقيا) رئيسيا، تمثل زخارف المعينات والمربعات والمثلثات المتعددة فى سجادة غنجه "قياديم غنجه"، وفى سجاد شيروان، فهو أيضا يتمثل فى موضوعات سجاد جوبا "سيرت- تشيتشى"، ويظهر فى بناء سجاد الصلاة والأنواط الكبيرة التى تشكل كل سطح تشكيل سجاد غنجه.



سجادة "قياديم غنجه". غنجه. أذربيجان. عام ١٩٠٠.
المجموعة الخاصة.



سجادة "شيتشيكلى موجان". قاراباغ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.
باكو. مجموعة رقم: ٣٣٤٠.



سجادة "بولود". قاراباغ. أذربيجان.
القرن ١٩. متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني. باكو.
مجموعة رقم: ٣٨٤

ظهور زخارف الشرق الأقصى

إن الطبقة الجديدة التى تشكلت واكتسبت تطورها فى الفن الأذربيجانى عبر القرنين ١٣-١٤ مع ظهور السلاجقة والأجوز، قد أضيف إليها المواضيع التعبيرية، التى ارتبط ظهورها بالغزو المغولى. وبالإضافة إلى المغول الوافدين إلى أذربيجان فقد انتقل إليها الرحل من الصين وآسيا الوسطى ممثلين فى العديد من القبائل الناطقة بالتيوركية، واستوطن قسم كبير منهم هنا. وكذلك انتقلت معهم عناصر فن الشرق الأقصى إلى الفنون التعبيرية لأذربيجان.

ومن المعروف أنه بالإضافة إلى المغول الوافدين إلى آسيا الأمامية والقوقاز، فقد وفد عدد كبير من الأيجور^(٥) الذين حملوا معهم النمط الخاص لفن رسم المنمنمات. وهنا تحديدا فى أذربيجان، فإن هذا الرسم الذى اكتسب تطوره اللاحق، قد أصبح واحدا من أهم مجالات الفنون التعبيرية. وبالنسبة إلينا فإن رسم المنمنمات يمثل قيمة تتبلور فى أن رسامى النسيج الأوروبيين كثيرا ما يضعون فى لوحاتهم تصاوير السجاد الأذربيجانى، وبما أن هذه المنمنمات تتمتع بتاريخ دقيق بدرجة كافية، يصبح لدينا الفرصة لتحليل الرسومات الموضوعية فى سجادهم، والتى كانت قائمة فى القرنين ١٣-١٤،

(٥) "الأيجور - أقلية من السكان المسلمين تسكن إقليم سينك يانج (تركستان الشرقية سابقا) الواقع فى جمهورية الصين، ويبلغ تعدادها حوالى عشرة ملايين نسمة. ويتحدثون اللغة الأيجورية، وهى فروع اللغة التركية ولكنها تكتب بالعربية - المترجم

ولم يحتفظ بها حتى أيامنا هذه، وطبقاً لذلك يمكننا الحكم على تطور النقوش، والنمط، والتشكيل.. إلخ، وتحديد تواصل ذلك التطور.

ويعود تشكيل رسم المنمنمات؛ باعتباره أساساً للثقافة الشرقية؛ إلى القرن الثامن. ففي ذلك الوقت كانت أذربيجان جزءاً مكوناً من دولة هولوكو الضخمة، والتي كانت عاصمتها تبريز. واستطاعت مدرسة تبريز لرسم المنمنمات التي تشكلت في القرن الثامن، وظلت محتفظة بريادتها الفنية حتى نهاية القرن السادس عشر، أن تحدد أنواق المدارس الفنية والأفكار الجمالية، التي كانت دائماً "تصدر" إلى كل المراكز الثقافية في الشرق الإسلامي.

وكما أوضحت الدراسات، فإن القسم الأكبر من المنمنمات الرائعة في القرنين ١٣-١٤، والتي زينت كتب المخطوطات، قد تم إبداعه في مقر أباطرة الحكام الهولاكين في تبريز. ومما يلفت الانتباه أن الدور الكبير في تشكيل مدرسة تبريز لرسم المنمنمات في القرنين ١٣-١٤، قد لعبه الرسامون التيورك-الأويجور. وظلت القوانين التي وضعوها في رسم المنمنمات قائمة للعديد من القرون في كل أرجاء الشرق عملياً. كما إن أكثر الأعمال المبكرة التي وصلت إلينا من نماذج رسم المنمنمات لمدرسة تبريز، والتي يعود تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر (أعوام ١٢٩٠-١٢٩٥)، هي المنمنمة التي تصور سجادة "إلهان يُملي مرسومًا للوزير" من مجموعة متحف باريس القومي، والتي يظهر بها إلهان ووزيره مرسومين على خلفية شجرة الأجااص الكبيرة في السجادة مع المنمنمة، من مخطوطة "منافى الحيوان".

ومنذ ذلك الوقت أصبحت رسومات السجاد تمثل ظاهرة خاصة فى المنمنمات، وأخذ رسامو المنمنمات يضعون بدقة الزخارف الهندسية والنباتية وغيرها. وفى السجاد المرسوم فى المنمنمات نشاهد الخطوط الكوفية، والتشكيلات التى تضم المواضيع والزخارف، وتعكس النمط الفنى للعصر. وعلى هذا النحو، فإن رسم المنمنمات يسمح بتتبع ملامح التواصل فى تطور فن السجاد فى أنذربيجان، وبلورة رسوخ بعض الوسائل التشكيلية والأشكال، التى أصبحت مع مرور الوقت تقليدية ومميزة لبعض المدارس الدينية المحددة فى فن صناعة السجاد الأنذربيجانى.

وكما يتضح من إحدى المنمنمات ذات التشكيلات المنتشرة فى سجاد القرن السادس عشر، فإن تشكيل "جيلبندليك" الذى اكتسب تطويره اللاحق فى القرون التالية، يمكننا مشاهدته فى سجاد شيروان، وذلك فى منمنمة "سراى ألبينى" عام ١٤٥٠ - ١٤٦٠، فى متحف مكتبة برلين الحكومية، كما يوجد مثل هذا التشكيل فى منمنمات القرن السادس عشر، وفى سجاد شيروان فى القرن الثالث عشر.

وتشكل قاعدة هذا التشكيل نجمة ثمانية الأطراف ويظهر كل طرف منها على شكل شعاع، وبينها صلبان متساوية النهايات، والتى تم استخدامها فى المعمار الأنذربيجانى من قبل "خانيق على نهر بيرساجات" (القرن ١٢).

وهناك عدد من السجاد الأنذربيجانى فى القرن التاسع عشر يعرض الأنواع المتنوعة لذلك التشكيل، حيث يمضى التشكيل فى صرامة طبقاً

للتقاليد على سجادة "حاجي كابول"، وفي سجاد "ساليان"، فتبدو المواضيع التشكيلية الرئيسية كما لو أنها تتوزع في انسيابية- النجمة الثمانية والصلبان متساوية النهايات، لتتوالى حول المحور الرأسى للسجادة، وعلى المحور الآخر تصبح الصلبان هي العناصر الوحيدة لهذا التشكيل. ويمكن العثور على مثل هذا التناول في سجادة قازاخ "ديميرتسليار"، وسجادة شيروان "ساليان"، ومثل هذا الأسلوب نشأه في نموذج آخر لسجادة "حاجي كابول"، وفي سجادة قازاخ "قارايازى"، حيث يصبح الموضوع التشكيلي الوحيد ممثلاً في النجمة الثمانية، وفي نموذج آخر هو "ديميرتسليار" - يصبح ممثلاً في النوط المركزى الوحيد. وعند الهبوط إلى الوسط الشعبى، نجد أن تشكيل "جيلبندليك" يضيف تصاوير الطيور، لتصبح تقليدية وتستخدم فى مختلف مغازل السجاد فى أقاليم أذربيجان. وبعد أن حصلت على اسم جديد لها وهو "جوشلو"، يصبح هذا التشكيل هو الأكثر شعبية فى سجاد شيروان - "ساليان"، وفى كلیم شيروان "باشالى".

كذلك لعب طريق الحرير العظيم دوراً هاماً فى نشأة وتطور السجاد الأذربيجانى. فى القرن الثالث عشر أقامت أذربيجان الروابط اللصيقة التجارية الاقتصادية والثقافية مع الصين. ونتيجة لهذا الأمر ظهرت الموضوعات والنقوش الصينية فى الفن الزخرفى التطبيقى الأذربيجانى.

وهكذا، ظهر فى فن السجاد الأذربيجانى موضوعات السحب، ونماذج التنانين وطيور العنقاء وغيرها. ولكن كل هذا لم يعق الفن الزخرفى التطبيقى المحلى فى أذربيجان من احتفاظه بأصالته وتفرده. فقد استوعب الحرفيون

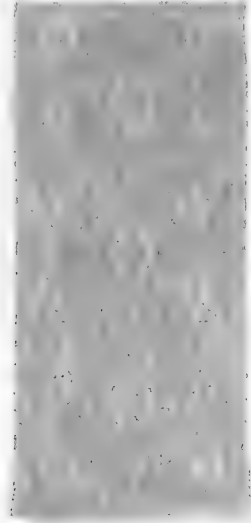
الأذريون المهرة تلك العناصر، وأعادوا إبداعها بعد أن توحدت مع النمط الزخرفي والتقاليد المحلية، ثم خلقوا تشكيلاتهم الزخرفية الجديدة تماما في فن السجاد، مثل "أوفتشلوج"، و"بلود"، و"تسراع التنين مع طائر السيمورج" وغيرها.



"خمسة" نظامي. تبريز. أوائل القرن ١٦.
متحف تويجايي. إسطنبول

ويمثل تصوير التنين أكثر الموضوعات انتشارا وشعبية، ذلك لارتباطه بصورة مباشرة بالتصورات المحلية القائمة. ففي الحياة العامة كان الإبداع يضع التنين في مكانة مهمة، خاصة في ميثولوجيا الشعب الأذري، وكانت العلاقة بالتنين في مختلف الأزمنة ذات معالم مختلفة، ولذلك تغيرت مواضيع السجاد بدورها، ومن مواضيع التنانين التي عمل عليها صناع السجاد الأذريون نجد: التنانين الحارسة للمحيط؛ والتنين الذي يتعارك مع الطيور؛ والتنانين التي تواجه بعضها بعضا؛ والتصاوير منفردة للتنانين.

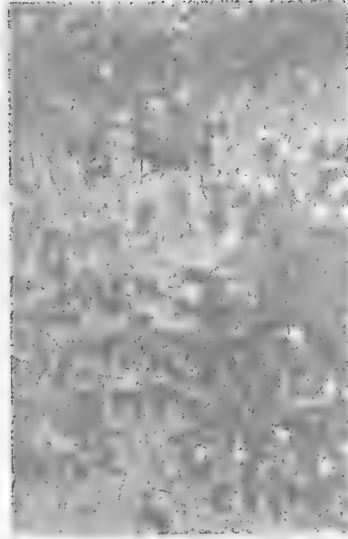
والمجموعة الكبرى للسجاد الذي يحمل تصاوير التتانيين، والتي تم غزلها في شيروان وقاراباغ خلال القرون ١٥ - ١٨، لا تزال محفوظة في متاحف إسطنبول ونيويورك "مترو بوليتان"، وفي متحف برلين الحكومي، وفي متحف واشنطن للمنسوجات ضمن المجموعات الخاصة.



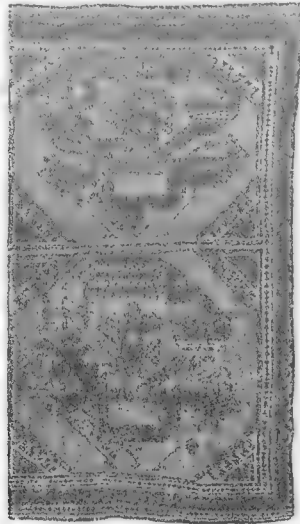
سجادة "خاطاي". شيروان. أذربيجان. القرن ١٧ - ١٨.
متحف فلادلفيا للفنون. فلادلفيا. مجموعة رقم: ٤٨ - ٨٣ - ١.

اكتسب سجاد "التتانيين" تطوره اللاحق في القرنين ١٩ - ٢٠، وحتى يومنا هذا، ممثلًا في الأعمال التشكيلية الفريدة المحلية أمدارس السجاد الفنية في أذربيجان.

وقد ظهرت أول أنواع السجاد التي تحمل تصاوير التتانيين التي تصارع طائر العنقاء في أذربيجان في القرن الخامس عشر، وظلت قائمة حتى القرن الثامن عشر. وهي ممثلة في منمنمات تبريز في القرنين ١٥ - ١٦، وفي السجاد غير الوبري من مجموعة متحف برلين للفنون، الذي تم غزله في قازاخ في القرن الخامس عشر، وسجادة قاراباغ في نهاية القرن السادس عشر من متحف اللوفر في باريس.



منمنمة "مشهد الصيد". سلطان محمد. عام ١٥٤٩.
النصف الأيمن للمنمنمة من مخطوطة "السلسلة الذهبية" لجامع.



سجادة. "صراع التين مع العنقاء". قازاخ. أذربيجان. القرن ١٥.
متحف برلين للفنون.



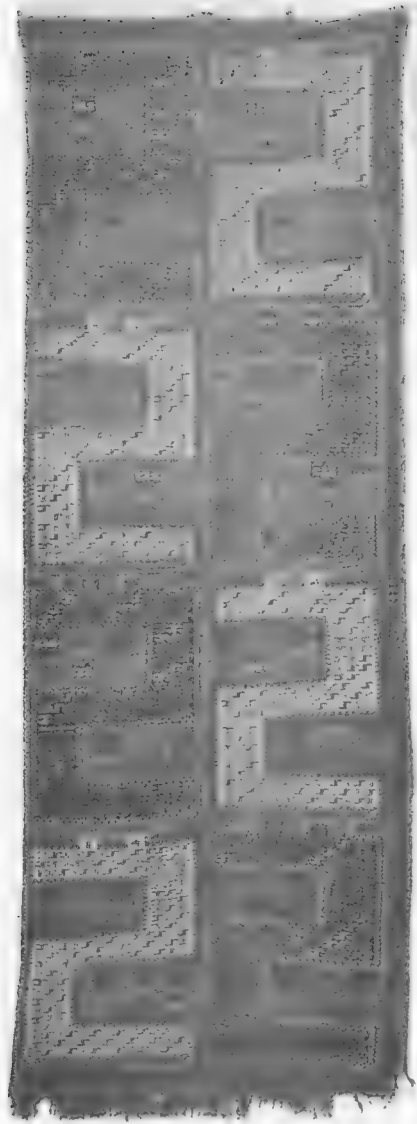
سجادة "التينية". تبريز. أذربيجان. نهاية القرن ١٦.
متحف اللوفر في باريس.

لقد عكست موضوعات ذلك السجاد التصورات الميثولوجية للشعب. فقد كانت الرؤى الأسطورية للأذريين منذ أقدم العصور، مرتبطة بنموذج التتين الذى يجسد قوى الشر، وتقف قوى الخير فى مواجهته. ويتناول كل من الفلكلور والحكايات الشعبية والأدب الصراع الأزلئ للتتين مع طائر السيمورج.

وفى الصين لم يكن مقبولا موضوع التتانيين الأذربيجانية فى السجاد، ذلك لأن التتين والطائر كان ينظر إليهما باعتبارهما من الكائنات الخيرة على حد سواء.

والتتين الصينى فى صراعه مع طائر العنقاء يصور على هذا السجاد بصور متنوعة الأشكال ومشبعة بالأفكار والتقاليد القومية والحرفية المحلية.

وقد تم وضع التصاوير النمطية للتتانيين الصينية الوافدة من الشرق الأقصى بأفكارها الطيبة، على حواشى سجاد شيروان وغنجه منذ القرن الرابع عشر، لتحمل وظيفة حارسة حامية. وحتى وقت قريب، كان سجاد "قيرنى" غير الوبرى الذى يعلق فى الخيمة أو البيت، ويصور التتين، ينبغى أن يحمل معه السعادة والخير الوفير.



فيرنى. قاراباغ. أذربيجان. عام ١٣١٦هـ (عام ١٨٩٨).
متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني. باكو.
مجموعة رقم: ٣٤٤٦



دومينيكو دى بارتولو "تدليل اليتيم وزواجه"
(مقطع من الجدارية). ١٤٤٢. القديسة ماريلا ديلا سكاللا.

قام الفنانون الإيطاليون والهولنديون والفرنسيون فى عصر النهضة بتصوير السجاد على الجداريات والنسيج الكتانى والجوبلين، وذلك لعشقهم وتقديرهم لجدارته. والشاهد الفعال على شعبية فن السجاد الأذربيجانى لذلك العصر، يعد تصوير السجاد التاريخى - ذلك المسمى بالسجاد "السلجوقى" خلال القرنين ١٣ - ١٤، والذي يحمل موضوعات الوحوش فى جداريات ولوحات الرسامين الإيطاليين عبر القرنين ١٤ - ١٥. وموضوعات "الطيور المنفردة" فى لوحات جوتو، ونيكولو دى بونوكروزو، وبييتشيو دى سيمون، وكولا دى بييتروتشيللى، وجدارية أمروجيو فى بالاتسو بوبليكا، وهو موضوع الشجرة مع "الطيور المواجهة" فى لوحة سيمون مارتينى، وجدارية نيكولو دى بييترو "نداء الأب متى"، والتي تمثل الحيوانات فى لوحات مدارس ساسيت، وتاديو جادى. وقد أصبح السجاد الذى تضمه تلك التشكيلات جزءا لا يتجزأ من اللوحات، وشكل معها بناء واحدا مكتملا فى الطابع العام ومجمل التشكيلات اللونية.

واليوم، فمن المعترف به تأثير السجاد على رسومات توسكانى، فالصبغة اللونية للوحات عصر النهضة المبكر الإيطالى، تميزت ببهاء الألوان والتناقضات اللونية، وحملت زخارف النسيج نقوشا رمانية الشكل، وحلقات بنقوش تصور الأسود وأشكال التنانين والطيور. وكانت كل هذه الاختلافات مميزة لصناعة السجاد الأذربيجانى. وكان رسامو عصر النهضة الموهوبون والمرهفون فى استيعاب الرائع، قد اجتذبهم وألهمهم جمال السجاد الأذربيجانى، فوضعوه فى تصاويرهم أمام معاصريهم وأحفادهم، باعتبارهم نمونجا للفن الرفيع. وتشمل دائرة ذلك السجاد تلك النماذج التى تضمنتها أعمال أساتذة القرون ١٥ - ١٧: هانس جوليبن، وبينتوريشيو، ولوتو. ومضى ينتشر فى جماليات عصر النهضة الترابط والأشكال البسيطة والطبيعية، وبريق وتنوع الألوان، الذى كان مميزا للسجاد بتشكيلاته الهندسية فى تلك الفترة.

ومن الملحوظ أن جوستاف قولى فى كتابه "التأثير الشرقى على رسم توسكانى"، قد عبر عن وجهة نظره بأن جنوب القوقاز أو حتى شمال إيران، كان منابع متاحة لذلك السجاد الذى استخدم الموضوعات ذات الأصل الصينى.

بالإضافة إلى ذلك، فمنذ القرن الخامس عشر لوحظ فى أوروبا تقليد السجاد الأذربيجانى. ففي عام ١٦٠٤ أقيم فى باريس ورشة سافونيرى، وكان الملك هنرى الرابع هو المبادر فى إقامتها. وكان قيام الورشة تلبية لضرورة حكومية، حيث إن الأرستقراطيين الفرنسيين كانوا يدفعون الكثير من المال

لشراء السجاد الشرقى. وفى عام ١٨٢٥ انضمت ورشة سافونيرى إلى فريق جوبلان الشهير، والذى يعمل حتى يومنا هذا. وهناك نوع شهير آخر من السجاد الفرنسى الذى يعيد إنتاج النقوش الأذربيجانية، وهو أوبيسون. وقد بدأ غزل السجاد فى المدينة الفرنسية أوبيسون فى عام ١٦٦٥، وظل إنتاجه مستمرا حتى منتصف القرن التاسع عشر.

* * *

فن الصفاة

كان السجاد الأذربيجاني دائما، وخاصة في أوقات التطور الجامح للثقافة الشرقية، بوتقة تتصهر بداخلها العديد من البدايات الجمالية. وقد ظل السجاد محتفظا بروح وتنظيم مادته التقليدية، وضم بداخله أكثر موضوعات الواقع تنوعا، وقد اغترف صانعوه الموضوعات من الأدب، واستوعبوا فن رسم المنمنمات بإبداع. وفي هذا الإطار يتميز القرن السادس عشر الذي دخل تاريخ أذربيجان باعتباره القرن الذهبي لحضارتها. ففي ذلك العصر جمعت التحف الأصيلة من السجاد في داخلها دقة وجمال رسم المنمنمات والحلول التقليدية الزخرفية المسطحة للموضوعات، ومنظومة الألوان الرائعة، التي تعكس روعة الطبيعة وتنوعها.

في القرن السادس عشر أقامت أسرة الصفاة النيركية دولة مركزية قوية، وكانت ترعى تطور الثقافة والفنون. وفي تبريز عاصمة دولة الصفاة القوية، والتي أصبحت من أهم المراكز الثقافية في الشرق؛ تشكلت مدرسة تبريز الساطعة الأصيلة في رسم المنمنمات. ففي منمنمات تلك الفترة المحفوظة في المجموعات الخاصة بالمتحف البريطاني في لندن، وفي متحف "توبكابي سراي" في إسطنبول، يمكننا مشاهدة تصاوير السجاد الرائع بالنقوش الكوفية، والتشكيلات الفنية "إسليمي"، و"خاطاي"، و"بولود"، وسجاد الصلاة نامازليج ذو الخلفية الناعمة المستوية، وتشكيلات "أفشان"، وتكوينات "ليانتيك-تورنيج" وغيرها، وكذلك السجاد الذي يتناول موضوعات بعينها. إن المنمنمات الرائعة لمدرسة تبريز لذلك العصر، لم تبهر الناظر فقط بالنماذج الرائعة للسجاد الأذربيجاني، بل أيضا أكدت تأثير رسم المنمنمات على فن السجاد.

فى عاصمة الدولة تبريز عملت ورش البلاط الكبيرة، والتي كانت على صلة وثيقة بصناعة السجاد، وعمل فى تلك الورش رسامو المنمنمات الذين أبدعوا التشكيلات الماهرة. فعلى سبيل المثال، وفى منمنمة الكفوف لرسام المنمنمات الأذربيجانى البارز سلطان محمد (القرن ١٦) نرى طائر العنقاء مصورا فى السجادة.

فى تلك الفترة، جرى العمل فى سجاد تبريز وأردوبيل حتى درجة الكمال، على الزخرف النباتى ذى الخطوط المنحنية، مما مثل دفعة قوية لظهور وتطور التكوينات الجديدة: "أفاجلى"، و"ليانتشاك-تورونت"، و"أفشان"، و"شيخ صافى"، و"شاه عباسى". ويمكن مشاهدة النماذج الكلاسيكية لهذا السجاد، والتي أطلق عليها العالم الأمريكى أرتور بوب اسم "العظيمة"، فى مجموعات متحف ميلانو بولدى بيتسولى، ومتحف فيكتوريا وألبرت فى لندن، ومتحف الفنون التطبيقية فى بودابست، ومتحف متروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الفنون التطبيقية فى باريس. ومن قمم فن السجاد الأذربيجانى لتلك الفترة، تعد سجادة "شيخ صافى" المعروفة فى الغرب باعتبارها سجادة "أردوبيل"، وهى محفوظة فى مجموعة متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن.

وبداية من القرن السادس عشر، يلاحظ على وجه خاص تأثير رسم المنمنمات فى تناول تشكيلات السجاد التى تصور موضوعات بعينها.

ويتمتع بتاريخ يمتد لقرون عديدة السجاد الذى يحتوى على موضوعات محددة فى مناطق آسيا الوسطى والأمامية. ويعود بجنوره إلى أعرق القرون القديمة، أقدم أنواع السجاد والأنسجة التى تحمل تصاوير الحيوانات

والصيادين. وقد وصل الباحث في أقدم السجاد والنسيج في العالم س. إ. رودينكو، إلى نتيجة مفادها أن الأشكال الهندسية والموضوعات النباتية في السجاد القديم قد لعبت دوراً ضئيلاً، واتسمت بالموضوعات المأخوذة عن عالم الحيوان. ويمكن تصوير مختلف الحيوانات بمفردها أو بالمقارنة مع رموزها التي توضع بجانبها. وقد توصل إلى نتيجته على أساس التحليل الشامل للمواد الموثقة.

كانت التشكيلات المصورة لمواضيع الصيد والحيوانات والطيور، واحدة من أكثر الفنون الأذربيجانية من حيث الرسوخ والزخرفة، واحتفظت بلامحها التقليدية الرئيسية حتى وقتنا الراهن. وليس من قبيل المصادفة أن الرموز المقابلة للصيادين والطيور حول جانبي الشجرة، نشاهدها في السجاد الوبري للقرن التاسع عشر المصنوع في قاراباغ، وسجاد زيلي شادا غير الوبري للقرن التاسع عشر في باكو. وقد تميزت على نحو كبير تقاليد تصوير الحيوانات المشكلة في صف أفقي، وذلك بالنسبة لفن آسيا الأمامية في الألف الأولى ق. م، وظلت قائمة في العديد من منتجات السجاد من "المفارش، والحقائب، والأجولة.. إلخ.

ومع مرور الوقت، وعندما أصبحت الفلاحة في العديد من مراكز صناعة السجاد واحدة من المهن الرئيسية، ظهر في الفنون الزخرفية التطبيقية؛ بما فيها زخارف السجاد؛ الموضوعات النباتية، بالإضافة إلى مطاردات الصيد، وبعد ذلك وفي المرحلة التالية من التطور، ظهر بجانب مشاهد الصيد ما يسمى بسجاد الحدائق.

أصبح القرن السادس عشر تحديداً، هو المرحلة التي حددت الاتجاهات الرئيسية في الارتقاء بالسجاد الذي يحمل موضوعات الساعة، والذي أصبح في المراحل اللاحقة نقطة الانطلاق في تقدير القيمة الفنية للسجاد الأذربيجاني حتى اليوم.

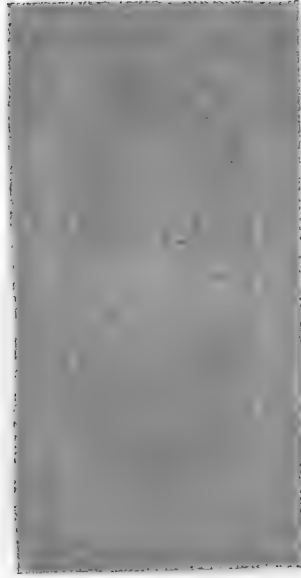
وتتميز هذه الأنواع من السجاد بوحدة النمط، والتوافق المنسجم للموضوعات، والزخاف الزينية، والأشكال الدقيقة والبناء المتناسب، ورشاقة الرسم المغزول والحلول التلوينية. إنها حقاً نماذج للفن الاحترافي الرفيع.

كان القرن السادس عشر هو العصر الذهبي، وذلك عندما لبى الفن ضرورة بلورة عظمة وجلال الأسرة الملكية، ولكن الحال تبدل خلال القرنين ١٧-١٨ عندما حل عصر اضمحلال السلطة المركزية وتدهور الفنون التطبيقية الزخرفية.

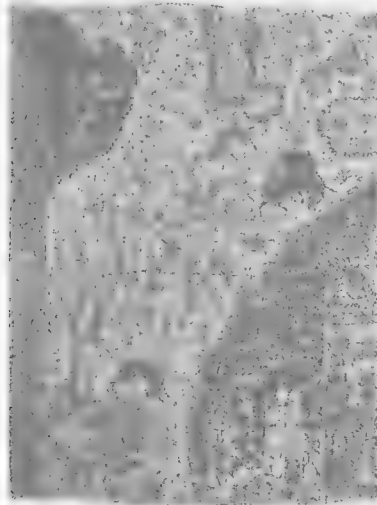
ويعد السجاد ذو الموضوعات الزخرفية مثال على الحساسية العالية لدى أساتذة صناعة السجاد في تلبية متطلبات عصرهم. فإن مواكب الصيد الملكية، وفخامة مشاهد الصيد الجماعي للصفوة الإقطاعية، خاصة في القرن السادس عشر الذي يمثل العصر الذهبي للفنون الزخرفية، قد وجدت انعكاساً لها في السجاد الأذربيجاني "أوفتشلوج" (الصيد) المصنوع في إطار محلي صادق، والتميز بالتطور الموضوعي من حيث التشكيل الزخرفي.

والمجموعة الخاصة لسجاد الموضوعات الزخرفية تتشكل من سجاد الموضوعات الذي يمثل صوراً تزين الإنتاجات الأدبية لعظماء شعراء الشرق، وفي طليعتهم إبداعات نظامي غنجاوي.

وقد استطاعت المدارس الكلاسيكية الأذربيجانية في غزل السجاد أن تعمل بنجاح من خلال أساليب ومذاهب رسم المنمنمات الكلاسيكي، وذلك بعد أن أثرت بالتأول الجديد للموضوعات التقليدية، وذلك في سعيها لدقة الرسم المغزول وجماله، والزخرف الثري، والتناغم بين النسب المتداخلة واللون والتشكيل.



سجادة "شيخ صافى". تبريز. أذربيجان. عام ٩٤٠ هـ (عام ١٥٣٩).
متحف فيكتوريا وألبرت. لندن.

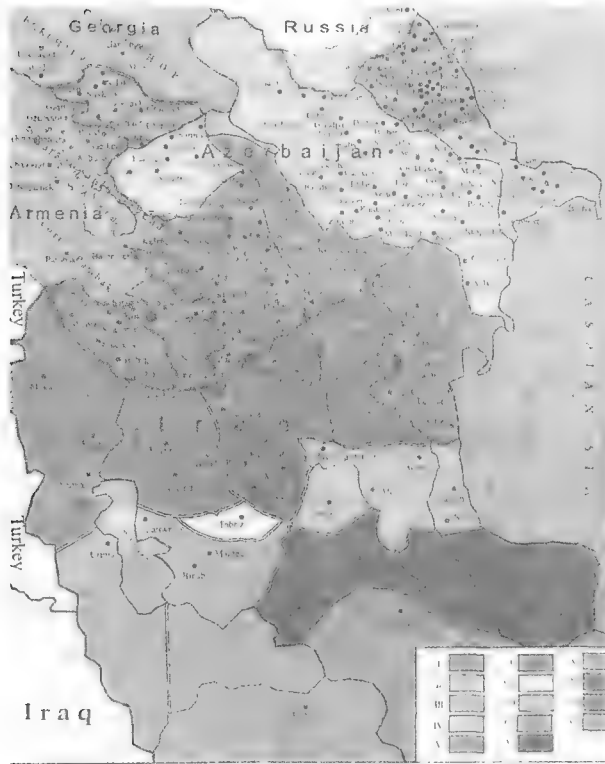


سجادة ذات موضوع زخرفى. تبريز. أذربيجان. النصف الثانى للقرن ١٦.
متحف الفنون التطبيقية. بودابست.



سجادة "اوفتشلوج". تبريز. أذربيجان.
عام ٩٢٩هـ (عام ١٥٢٢ - ١٥٢٣م).
"سعى غياص الدين جامع".
بولدى بتسولى. ميلانو.

السجاد الأذربيجاني في العصر الجديد والعصر الأحدث



السجاد الأذربيجاني في العصر الجديد والعصر الأحدث

إن العصر الذهبي في القرن السادس عشر؛ عندما كان على الفن تجسيد عظمة وأبهة الأسرة الملكية؛ قد تبدل في القرنين ١٧-١٨، وحل مكانه عصر اضمحلال السلطة المركزية وتدهور الفنون التطبيقية الزخرفية.

منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر، وارتباطا بقيام الإمارات المنفصلة في جنوب وشمال أذربيجان، باعتبارها دولا مستقلة، ازداد دور المدارس الفنية المحلية. وقد تميز هذا الأمر بخاصة بالنسبة لشمال أذربيجان. وسرعان ما تحررت مراكز صناعة السجاد المحلية من التأثير الاحترافي للمنمنمات الفنية. وصارت تنبثق من داخلها التقاليد التعبيرية للفن الزخرفي التطبيقي. وسرعان ما جرى كل هذا في نماذج السجاد غير الوبري الأكثر بساطة من نوع شادا، والذي نرى فيه مرة أخرى التشكيلات السطحية، والتناول الهندسي للموضوع الذي يتكون من أشكال الحيوانات والبشر. وهنا، مثلما في السجاد الزخرفي، يلاحظ الميل الدقيق نحو النمطية والبناء المتكرر للموضوع التشكيلي، وبالتالي سيادة الأسلوب التقليدي في خلق الموضوع الزخرفي، الذي تفرضه تقنية الغزل الإنتاجي.

وعند المقارنة بسجاد القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين في جنوب وشمال أذربيجان، نلاحظ الاختلافات النمطية. ففي سجاد جنوب أذربيجان بمناطق تبريز وأردوبيل وغيرها، نلاحظ أن الأهم هنا يتمثل في

تطوير أساليب رسم المنمنمات من خلال موضوعات ونمط الرسم الأوروبي. أما الاتجاه الآخر، فيعبر عنه بدقة في سجاد شمال أنزيبجان، حيث يمضي تدعيم التقاليد الشعبية الأصيلة القديمة في غزل السجاد، وذلك من خلال السعى نحو التأثير الجمالى للتمائل والإيقاع الصارم.

وهكذا، فإن الموضوع التقليدى بالنسبة لسجاد شيروان وقاراباغ، وهو الصيد ("أوفتشلوج")، يتحول إلى تصوير صياد واحد مع الصقر. ويتم غزل السجادة من الناحية التشكيلية بأسلوب شعبي أصيل من حيث: الرمزية، والأشكال الهندسية، وحركتها الدقيقة، كما لو أنها تعيد من الماضى تفاصيل الزخارف التى نشأت فى عهد وجود قبائل الصيد بعد. وصرنا لا نشاهد فى الموضوع لمسة فنية واحدة مقتبسة غريبة، ولم يحاول الصانع الوصول إلى الحقيقة الخارجية المميزة للرسم، ولم يعد السجاد يتحدث حول الصيد أو يسرد موضوعه، بل يكتفى بالإشارة إليه وإلى رمزيته وسمته فقط ولا ينقل الحدث نفسه. إن بساطة ووضوح التشكيل، وصرامة الإيقاع تمنح السجاد جمالا رفيعا ساميا. وفى القرن التاسع عشر يصبح مثل هذا الموضوع بالنسبة للسجاد الذى يمثل الصيد فى شمال أنزيبجان، موضوعا كلاسيكيا، ويلاحظ إنتاجه من خلال التناول التقليدى حتى فى منتصف القرن العشرين.

والنموذج الآخر لسجاد الموضوعات الشيروانى من ذلك النوع فى القرن العشرين، يمثله نموذج النمطية. وعند الأخذ بعنصر واحد فى موضوع الصيد فى السجاد الشيروانى؛ وهو تصوير الديك فى النوط المربع؛ نجد أن

الصانع يكرر الأسلوب التقليدي الشعبي أفقيا ورأسيا في محيط السجادة، ليخلق تشكيلا متكررا ومعادا.

في سجاد الموضوعات الزخرفية لجنوب أذربيجان، الذى يحمل موضوعات تقليدية من الأدب الشرقى الكلاسيكى، تم الحفاظ بدرجة كبيرة على الأساس النمطى والتشكيلى المميز للفترة الكلاسيكية، أى إنه بالنسبة للقرن السادس عشر فلا يزال تأثير الرسم الأوروبى الواقعى ملموسا. ويشهد الاستخدام الواسع للموضوعات الأدبية فى غزل السجاد على الصلة الوثيقة بينهما. وكان الوسيط فى هذه الصلة هو فن رسم المنمنمات الأذربيجانى الذى "علم" صناع السجاد فى القرنين ١٥ - ١٦ أسلوب التفكير بالنماذج الحية، ومستوى التقنية الرفيع الذى وصل إليه الحرفيون الآزيون، مما سمح بخلق التكوينات متعددة الأشكال ذات التعبير الفائق، وعدم الخروج فى ظل هذا الأمر عن الحدود الصارمة التى تنظم فن السجاد. والموضوع الأكثر شيوعا يعد الرسومات المصاحبة لمشاهد من إبداعات نظامى غنجاوى: "إلى والمجنون"، و"خوسروف وشيرين"، و"رستم يقتل الشيطان الأبيض"، (الموضوع مأخوذ من "قصيدة شاه")، وفردوسى "عمر الخيام ومحبوبته"، وغيرها.

وفى شمال أذربيجان يمكننا مشاهدة تناول المواضيع الأدبية بصورة عملية فقط فى سجاد قاراباغ، حيث إن هذا المركز الإنتاجى تحديدا؛ مقارنة بمراكز غزل السجاد الأخرى فى شمال أذربيجان؛ كان الأكثر اتصالا على نحو وثيق مع مدرسة تبريز لصناعة السجاد. ولكن فى سجاد قاراباغ مثل

"رسم زهراب" المصنوع في أوائل القرن العشرين، نتعرف على تناول الشعبى الأصل للموضوعات الأدبية. وما يضع هذا السجاد فى مرتبة واحدة مع أفضل نماذج فن السجاد الشعبى تلك النسب الهندسية الدقيقة، والتكامل الرفيع للنماذج المجردة من التعقيدات المقصودة، واستخدام التناسب الإيقاعى الصارم.

ولا تزال قائمة حتى يومنا هذا تقاليد إعداد سجاد الموضوعات الزخرفية، الذى يقتبس موضوعاته من الأدبيات الكلاسيكية لإبداعات الشرق. كما إن العديد من السجاد الذى ينتمى لتلك المجموعة، التى أبدعها رسامو الزخارف المحترفون المعاصرون وفنانو السجاد فى جنوب وشمال أذربيجان، لا تزال تحتفظ بتلك التقاليد.

وبدءا من القرن الثامن عشر تغلغل فى فن السجاد الأذربيجانى الموضوعات التعبيرية المرتبطة بالفن الغربى الأوروبى. وبدأت الموضوعات فى السجاد تتأثر بالنمط الواقعى للرسم. وفى القرن التاسع عشر فى أذربيجان دخل الجوبلين، ومنذ ذلك الحين بدأ غزل النقوش الفرنسية على السجاد.

منذ القرن التاسع عشر، ومع دخول القسم الشمالى لأذربيجان ضمن الدولة الروسية، أصبح واضحا بحث العلاقات الاقتصادية بينهما بدرجة أكثر. وفى أذربيجان كان يتم إنتاج النسيج وورق الحائط والأوانى المنقوشة. ومنذ ذلك الوقت ظهر فى السجاد؛ وخاصة سجاد شوشا؛ موضوعات جديدة تضم

تصاوير الجياد والكلاب والقطط، والقديسين المسيحيين، والأوراق المالية الروسية، ولكن هذه الموضوعات غير الأصلية استخدمت بمهارة من قبل الحرفيين الشعبين، واستطاعوا بفضل مهارتهم التقنية العالية في الغزل أن يضعوا في ذلك السجاد الألوان الدقيقة، ويسعوا إلى الحصول على التأثير الفني الرفيع.

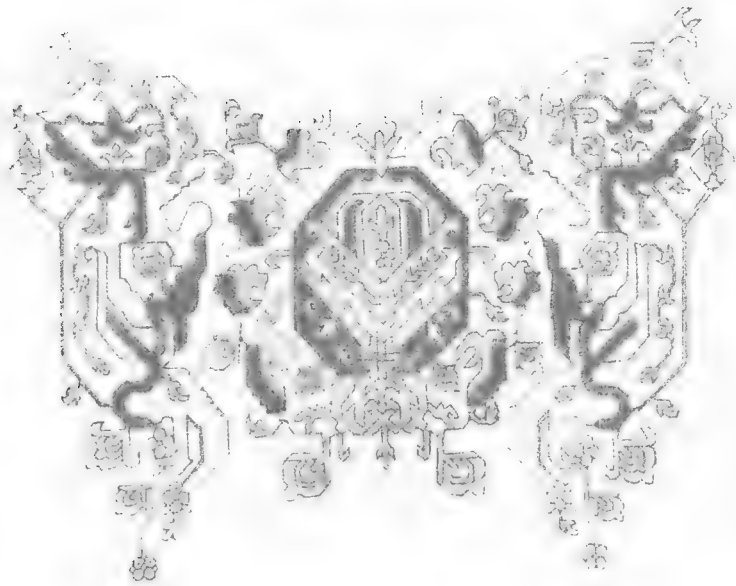
وبلا شك، يشير كل ما ذكر أعلاه إلى مدى تعقد وتنوع الزخرف الأذربيجاني للسجاد ومنتجاته. ومما لا ريب فيه أن الزخرف الأذربيجاني للسجاد، سوف يظل موضوعا للدراسة لفترة طويلة، حيث إن مضمونه الفني، والدلالي والجمالي والروحي والشعوري لا ينضب عمليا في الواقع.

في القرن العشرين تغير الكثير في واقع الثقافة الأذربيجانية. غير أن تقاليد السجاد الأذربيجاني واصلت تطورها في أعمال الرسامين مثل: لطيف كريموف، وكمال علييف، وجعفر موغيري، وإدار ميخائيل زاده، ومحمد حسين حسنوف، وعائدين رجبوف، وجافانشير علييف، وغيرهم، وكذلك في سجاد الحرفيين الشعبين في إطار صناعة السجاد التقليدية.

وهذا السجاد عبارة عن تحف عديدة، وليس مجرد آثار تاريخية وجمالية، كما أنه لا يمثل فقط فنا يافعا خالدا، بل أيضا هو دروس حياة للماضي، ووصايا متميزة لرسامي القرون البعيدة، للاستمرار في تاريخ الحياة الشعبية من خلال أسطع النماذج والإيقاعات المتناغمة والألوان المتنوعة.

* * *

الفصل الرابع
السجاد الأذربيجاني
"الأنواع المحلية"



السجاد الأذربيجاني "الأنواع المحلية"

تمثل الفترة من نهاية القرن السابع عشر - أوائل القرن العشرين عصرا لازدهار الغزل الشعبي الأذربيجاني. ففي تلك المرحلة نشأت الإمارات الأذربيجانية المحلية، ومضت المراكز المحلية والشعبية لصناعة السجاد تتطور بوتيرة أكبر من مراكز الغزل التابعة للبلاط. وتحديدًا في تلك الفترة ترددت بقوة جديدة في وعي الشعب، تلك الطبقات القديمة للأنماط العتيقة الإثنية غير الواعية، مما يمكن النظر إليه بمفهوم ما، باعتباره بداية للعودة إلى التقاليد الأولية، وفي هذا الإطار، فإن الصلة بتلك التقاليد لم تُفقد أبداً.

ويتميز السجاد الأذربيجاني بتنوع أنماطه وأنواعه. كما إن الشراء النمطي للسجاد الأذربيجاني؛ بالإضافة إلى العوامل التاريخية والإثنية الثقافية؛ كانت ترتبط بالتنوع المذهل الطبيعي والمناخي للمنطقة، الذي ساعد على تطور صناعة السجاد. فقد ارتفعت منظومة الألوان والتشكيلات اللونية الإيقاعية المنسجمة للسجاد الأذربيجاني في الكثير منها، باستيعاب المناظر الطبيعية المتنوعة - موقع التطور على ضوء الشفرات المعلوماتية متعددة القرون للفكر الفني.

وعبر قرون طويلة من تطور غزل السجاد في أذربيجان، تشكلت المراكز الراسخة لصناعة السجاد، والتي ارتبطت نشأتها وتطورها بتلك العوامل مثل توافر قاعدة المواد الخام - رعي الأغنام. ويمكن في هذه المنطقة

إبراز ثلاث بؤر لإنتاج السجاد: الأولى - المنحدر الجنوبي الشرقي للقوقاز الكبير في الاتجاه نحو القزوين والجنوب، وناحية وهدة شيروان؛ والثانية - يقع في منطقة القوقاز الصغير ويمتد حتى شواطئ نهر آراز في الجنوب، وحتى كافان في الاتجاه الشمالي الغربي. وكل من هذين المركزين يقعان بصورة رئيسية على أراضي جمهورية أذربيجان المعاصرة، وينبثق تشكيلهما من قلب الشروط الجغرافية الطبيعية. أما المركز الثالث لغزل السجاد، فقد تشكل تاريخيا في جنوب أذربيجان، في منطقة جبال طاليس التي تمتد إلى المنخفض الواقع بين جبال أردوبيل وسيراب حتى تصل إلى تبريز.

وكانت هذه المراكز؛ التي تشكلت تاريخيا واكتسبت تطورها ولا تزال تعمل حتى وقتنا هذا في غزل السجاد في أذربيجان؛ تقع في أماكن رعى الماشية.

وكانت أهم هذه المراكز عند تخوم القرنين ١٩ - ٢٠، تقع في جوبا، وشيروان، وباكو، وغنجه، وقازاخ، وقاراباغ، وتبريز، وأردوبيل، وهي التي حددت الأنواع الرئيسية للسجاد الأذربيجاني. وكل من هذه المراكز يتكون بدوره من عدة بؤر إنتاجية ضخمة تتمتع كل منها كذلك بمواقع محددة (قرية) لإنتاج السجاد.

ويتميز كل مركز وبؤرة وحتى الموقع الصغيرة بخصائصها التقنية والفنية الفريدة في إنتاج السجاد، مما يوفر التنوع العديدة للحلول اللونية والزخرفية والتشكيلية، ويكسب السجاد الأذربيجاني التفرد والأصالة، وذلك من خلال إبداعه لعدد كبير من تنويعات التشكيلات التقليدية.

ويشير تشكل مراكز غزل السجاد الإنتاجية، إلى أن نشأتها وتطورها ورسوخها لم يعتمد عمليا على ديناميكية العمليات التاريخية الإثنية فى المنطقة. كما إن تميز وتنوع سجاد تلك المراكز، قد حددته العوامل الطبيعية المناخية، والاقتصادية المعيشية الاجتماعية، وكانت قاعدة تشكيلها تتمثل دائما فى تقاليد الغزل القديمة التى تكونت على هذه الأراضى.

سجاد جوبا

تنقسم منطقة جوبا لصناعة السجاد إلى ثلاث مناطق تابعة لها: الجبلية، والسفحية، والوعدة. وتتبع المنطقة الجبلية للإنتاج قرى: جوناكينت، وخاشى، وجينى، وأفورجا، ويرفى، وسيخيوب، وبودوج، وقيريز جيڪ، خان، وسالمى سيود.

وفى المنطقة السفحية للإنتاج تقع قرى: فينديجان، أمير خانلى، على خانلى، خلفليار، جياندو، بيراسمان، بيليجى، شاه نزرلى، بيريابيدىل، زيفا، زخرامى، سوماجوبا، خيردجبول - تششى، سير - تششى، ديرى - تششى، وساباتليار. وفى منطقة الوعدة يتركز الإنتاج فى سهل منطقة شابران بقراها: تشاى قاراكشلى، أدجى قاراكشلى، سيوسينلى قاراكشلى، ساروان، ديفيتشى، مولا قياملى، وغيرها.

وتتميز منتجات مجموعة جوبا بالنسيج الناعم الرفيع، والزخرف الرائع ودقة الألوان. وتعتمد الأشكال الهندسية للزخرف بصورة رئيسية، على الموضوعات النباتية النمطية وأحيانا الحيوانية. كما تنتشر على نحو واسع تكوينات الأنواط. وأكثر التشكيلات سطوعا لسجاد جوبا هى "قاديم مينارا"،

و"قيميل"، و"بيريابيديل"، والأكثر تميزاً وخصوصية بالنسبة لهذه المنطقة تحديداً تعد تشكيلات: "البان"، و"جوبا"، و"حاجى- غايب"، وغيرها.

بالإضافة إلى أنواع السجاد المنفصلة، فهنا يتم إنتاج مجموعات السجاد "داست خالى- جابا"، وبالإضافة إلى السجاد الوبرى يتم فى العديد من القرى إنتاج السجاد غير الوبرى أيضاً (سوماخ، وبلاس) ومنتجات السجاد الأخرى. وفى القرن التاسع عشر أصبح إنتاج السجاد فى منطقة جوبا يتسم بطابع السوق. وتحول العديد من صناع السجاد إلى العمل بالطلب. وأصبح التجار يسافرون إلى قرى غزل السجاد، لشراء السجاد وأنواع بالاس، ثم نقله إلى المدن وخاصة إلى باكو التى كان سجاد جوبا يثمن فيها بصورة عالية للغاية.

سجاد شيروان

يتضمن مركز إنتاج السجاد الشيروانى غابريستان (قرى: تشوخانلى، مارازا، نابور، سيوندى، شورباختشا، أودوليلى، باشالى)، وأخسوين (قرى: بيدجو، جيوجلبار، منجبيوس)، وكيوردامير (قرى: اسماعيلى، قيوردامير، شيليان، سور- سور، مولاكيند، بيرجاسانلى، بادار)، وقازى- محمد (قرى: هيللا، قاراباغلى، تشالوغلى، ديليجيرلى، قولانى، قارادونلو)، وجيوكتشاى (قرى: قارايازى، زاردوب، مولاكيند، جوليان، خيبيرى، مارازا)، وجابالين (قرى: فيلفيلى، قارابولاج، كالادجيك، سيفريجيان، كيميروان).

ويتميز سجاد شيروان بإخراجه الفنى الثرى، وبكمال النسيج وبريق صوفه، الذى يكسب السجادة نعومة وبهاء.

والتشكيلات الأكثر شهرة للسجاد هي: "جوبستان"، و"شيماخا"، و"شيروان"، و"جاشيد"، و"أرجيمان"، و"جيمجيملى"، و"قارخون"، و"حاجى جابول"، و"جابالا"، و"ساليان" وغيرها. وقد ذاع صيت شيروان بسجاده غير الوبرى من أنواع بالاس وكليم، وفى العصور القديمة بأنواع- سوماخ. واكتسب شهرة عالمية السجاد غير الوبرى الذى يصنع فى قرى باشالى وأودولو. كذلك كانت شيروان منذ القدم تشتهر بمنتجات السجاد المتنوعة: الأجلة، الحقائب المنقولة، المفارش، الأغطية، وغيرها.

سجاد باكو

تتركز منطقة صناعة السجاد فى باكو على أراضي شبه جزيرة أبشيرون. وقد تطورت صناعة السجاد فى قرى: نوفخانى، ناردران، بيول-بيولى، فاطماى، بيرشاجى، مارداكيانى، كالا، وكذلك خارج حدود أبشيرون فى مركز خيزين للسجاد (قرى: خيزى، ظاراط، غادى، نوفخانى، قيش، خيل) وغيرها.

وإجمالاً، ومن حيث نوعية التقنية، فإن سجاد باكو يتشابه مع سجاد جوبا وشيروان، ولكنه يختلف من حيث الإطار الفنى. ويتميز سجاد باكو بنعومة نسيجه العالية، وكثافة ألوانه ونوقه الفنى الفريد ورشاقة إخراجيه. وتتكون قاعدة سجاد باكو من التشكيلات النوطية المتكررة ذات الموضوعات الهندسية، المطعمة بالعناصر النمطية النباتية القوية. والأكثر انتشاراً كانت تشكيلات: "باكى"، و"سورخانى"، و"جيراديل"، و"فيندجان"، و"خيليا- أفشان"،

و"خيليا- بوتا"، و"أبشيرون". كما جرى فى منطقة باكو إنتاج: بالاس، وكليم، خيبيا، وزيلى، والتى تفوقت من حيث نوعيتها على المنتجات المماثلة فى المناطق الأخرى.

سجاد غنجه

يتمتع سجاد غنجه مقارنة بسجاد جوبا وشيروان، بكثافة أقل للنسيج وبوبر أعلى.

وفى مركز غنجه تعد المناطق الرئيسية للإنتاج هى: غنجه، جيدابيك، جيرنابوى، شينكير، وساموخ.

ومن بين مجموعات غنجه يبرز السجاد ذو التشكيلات التالية: "غنجه"، "كبخنا- غنجه"، "كيدابيك"، "تشيخالى"، "ساموخ"، "تشايلى"، "تشدلى"، و"قاهرالى".

سجاد قازاخ

وتعد مراكز الإنتاج الرئيسية هى: قازاخ، تاووز، بورنشالى وجيتشا. ويتم فى منطقة قازاخ إنتاج أنواع: "شيخلى"، "ديميرتشليار"، "اويسوزلو"، "بورنشالى"، "قازاخ"، "قاراشوب"، "قارايازى"، "صلاحلى"، "قاشجان"، "قيميرلى"، "قاراقيونلو"، "قايماخلى"، و"جيتشبالى"، ومنتجات السجاد غير الوبرى: زيلى، شيدا، فيرنى، المفارش، الحقائق، الأجلة وغيرها. ويحتل هنا مكانة كبيرة إنتاج سجادة الصلاة- نامازليج.

كان يتم إنتاج السجاد الشهير مثل سجاد قازاخ، على مساحة تاريخية واسعة من أذربيجان، بدءاً من منطقة قازاخ- تاووز في شمال غرب ترالييت وجواخيت، وسلسلة جبال بامباك في الشرق بما فيها سهل جرياز في تيبيليسى، وهبوطاً نحو بحيرة جيج (سيفان حالياً) إلى مضيق قاراقوى، وسلسلة جبال دارالاج ومنطقة باسبشار كيتشار. وهناك بعض الأماكن التاريخية لصناعة السجاد في منطقة قازاخ، تقع في الوقت الحاضر على أراضي جورجيا، حيث يعيش الآزيون في تجمعات لصيقة، وفي أرمينيا حيث يعيشون كذلك، وفي عدد من المناطق الأخرى، وذلك حتى نهاية القرن العشرين.

سجاد قاراباغ

يتم إنتاج النوع القاراباغى في مركزيه- الجبلى والسهلى. ففي المركز الجبلى ساد الإنتاج بالقرن التاسع عشر في مدينة شوشا وقرى: داشبولاج، دوفشانلى، قيروف، تيرنيفيز، مالبيللى، تشانختا، توج، تاجلار، جادرود، مراد خانلى، قاسم شاجى، جوبانلى، جوجاز، ميشسيد، باجيربيللى، خانليك، وتوتماس. وتتمثل خصائص المركز الجبلى في أن إنتاج السجاد في القرى قد تطور على نحو أضعف منه في شوشا.

وبلا شك، فإن الخامات في المناطق السهلية تتوافر على نحو أفضل منه في الجبلية، وكانت المراكز السائدة هي: جبرائيل، أجدام، باردا، فيزولى، والتي تمتع كل منها بعدد كبير من القرى التى عمل فيها السكان بصورة

كثيفة فى إنتاج السجاد المخصص للبيع. وهنا يجرى إنتاج السجاد مثل: "تشيليايى"، "آران"، "جوجا"، "أشما- يوما"، "شاباليد- بوتا"، "باخمانلى"، و"موجان".

وإلى نوع قاراباغ ينتمى كذلك السجاد المنتج فى مراكز: زينجيل، تاليش- لينكوران، وناختشوان. والأكثر انتشارا هنا كان سجاد: "تاليش"، و"ناختشوان". وهناك عدد من المراكز التى عاش فيها الآذريون مجتمعين حتى وقت قريب، والتى تقع فى منطقة زانجيزور على أراضى جمهورية أرمينيا.

وقد اشتهرت منطقة قاراباغ ليس فقط بالسجاد الوبرى، بل أيضا بالسجاد غير الوبرى ومنتجاته. وعمل نساجو السجاد القاراباغى واستخدموا مختلف التشكيلات التى ظهر قسم منها نتيجة للعمل الإبداعى على التشكيلات القائمة فى مراكز تبريز وأردوبيل لغزل السجاد.

وتوجد من هذا السجاد الأحجام الكبيرة والصغيرة. والأكثر انتشارا كانت مجموعات السجاد "داست خالى- جابا"، والتى تمتعت بطلب كبير عليها فى السوق الداخلى والخارجى على حد سواء. وفى قاراباغ كان يتم إنتاج السجاد ذو الوبر الأقل والكثافة الكبيرة للعقد، مثله مثل السجاد الكثيف ذو الوبر العالى. وأول الأنواع الرئيسية منها كانت مميزة بالنسبة لشوشا والمناطق الإنتاجية السهلية، أما الثانية فكانت مميزة للمناطق الجبلية. وفى قاراباغ كانوا يعدون السجاد النوطى والزخرفى والسجاد ذو المواضيع

الزخرفية. والأكثر انتشارا للتشكيلات كان: "بوينوز"، "باليج"، "داريانور"،
"باختشاداجيولار"، "ساخسيداجوليار"، "خانليج"، "خاتيرنى"، "قاسيموشاجى"،
"منخانى"، و"بولود".

سجاد تبريز

يعد سجاد تبريز بلا شك واحد من أهم أنواع السجاد الأذربيجانى. إن
تبريز والمناطق المرتبطة بها مثل: أردوبيل، زينجان، خالخال، أورماي،
مارانوس، قاراداج، ومارجان، باعتبارها مراكز إنتاجية، تقع فى شمال غرب
إيران (جنوب أذربيجان).

وفى منطقة تبريز الإنتاجية يتم صناعة السجاد ذى التشكيلات:
"لياتشيك- تورونج"، "بوتا"، "باليج"، "أفشان"، "أوفتشلوج"، "سوتونلو"، "شاه-
عباسى"، و"شيخ- صافى". وتتكون معظم التشكيلات من الزخارف النباتية
المصورة للموضوعات، ولكن فى المراكز الريفية الإنتاجية يستخدم الزخرف
الهنديى الصنف بصورة تقليدية، وهى قريبة إلى مراكز شمال أذربيجان
الإنتاجية من حيث النمط والتلوين.

فى تبريز وتحديدا فى القرنين الخامس والسادس تشكل العديد من
تكوينات السجاد، والتى أكسبت سجاد تلك المنطقة مجدا عالميا. ولا يقدر
بشئ تأثير مدرسة تبريز لغزل السجاد على صناعة السجاد فى الشرق
بأكمله. فهنا تحديدا، وفى عصر القرون الوسطى، كان إنتاج السجاد ذى
المستوى الحرفى التطبيقى مرتفعا إلى أعلى آفاق الفن الاحترافى.

وقد اكتسبت شهرة واسعة فى الفن وفى السوق العالمى التشكيلات
الزخرفية المعقدة الرائعة للزخارف فى سجاد تبريز مثل: "لياشيك-
تورونج"، و"أفشان"، ومن بين سجاد دائرة تبريز، ينبغى الإشارة إلى ذلك
النوع من السجاد ذى الموضوعات الزخرفية مثل: "أفاجلى"، و"تورد فيسيل"،
و"لىلى والمجنون"، و"الدرويش"، وغيرها.

وفى تبريز وأردوبيل حيث يتركز الإنتاج عالى الجودة والاحترافية،
يصنعون كذلك السجاد الحريرى، وفى القرون الوسطى- السجاد ذى الخيوط
المعدنية (الفضية والذهبية).



وهكذا، فعبر عشرات القرون فى أذربيجان تبدلت الدول
والأيديولوجيات، فقد استوطنت هنا القبائل والشعوب الوافدة، وانصهرت مع
السكان المحليين. وقد وجدت كل هذه العمليات انعكاسا لها فى فن السجاد
الأذربيجانى، الذى سار تطوره فى تضيير عضوى بين التقاليد المحلية
العميقة والعناصر الثقافية الوافدة للشعوب والبلدان الأخرى، التى أثرت ثقافة
أذربيجان وأضافت إليها على نحو إبداعى.



المراجع

السجاد الأذربيجاني - المراحل التاريخية لتطوره

- Azərbaycan tarixi (İqrar Əliyevin redaktəsi ilə). Bakı. 1993.
- "Bayatılar". Bakı. 1980.
- Göyüşov R. "Azərbaycan arxeologiyası". Bakı, 1976.
- Mahmudov F.R. "Əlikömrəlikdə arxeoloji qazıntıların ilkin yekunları". Daş dövrü və Azərbaycanda eneolit məcmuəsi. Bakı, 1984.
- Nəğmələr, inanclar, alqışlar. Bakı. 1986.
- أبيلوف ن. أ. الحياة الاقتصادية للفلاحين الكوميين في مراكز جيوتشاي وشمياخي التابعين لمقاطعة باكو. مواد دراسة الحياة الاقتصادية لفلاح ما وراء القوقاز، الجزء ٦، القسم ٢.
- حبيب اللايف أو.أ. عصر النحاس والبرونز في أراضي ناختشوان الأذربيجانية السوفيتية. باكو، ١٩٨٢.
- علييف ف. ج. كاتاكومب في بابا درويش. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، سلسلة "التاريخ، والفلسفة، والحقوق". رقم ٤، ١٩٦٩.
- علييف ف. ج. حضارة العصر البرونزي الأوسط في أذربيجان. باكو، ١٩٩١.
- علييف إ. ج. ملامح من تاريخ أذربيجان. باكو، ١٩٨٩.
- علييف ك. ألبانيا القوقازية القديمة. باكو، ١٩٩٢.
- الرحالة الإنجليزي في دولة موسكو في القرن ١٦. مختارات من المقالات، ترجمة يو. ف. جوتيه. موسكو، ١٩٣٨.
- أصلانوف ج. م.، فايدوف ر. م.، يوني ج. إ. منجيتشاور القديمة. باكو، ١٩٥٩.

- أشوربيلي س. دولة شيروان شاه. باكو، ١٩٨٣.
- أشوربيلي س. ملامح من تاريخ باكو في القرون الوسطى. باكو، ١٩٦٤.
- بابايف إ.أ. مدن ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٩٠.
- بابينتشيكوف م. الفنون الشعبية التطبيقية فيما وراء القوقاز. موسكو، ١٩٤٨.
- بادالوفا ز. ن. حول بعض أدوات الغزل في ألبانيا القوقازية. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، سلسلة "التاريخ، والفلسفة، والحقوق". رقم ١، ١٩٨٧.
- براسيخي تاريخي. طهران، رقم ٣، ١٩٣٩.
- بيخ-أزين م. سجاد إيران. طهران، ١٩٦٠.
- بونياتوف ز. م. الحدود العرقية لأذربيجان في عصر سلطة الإيلديجيزيين. مختارات. "الجغرافيا التاريخية لأذربيجان". باكو، ١٩٨٧.
- بونياتوف ت. الزراعة في أذربيجان في عصر البرونز باكو، ١٩٥٧.
- فايدوف ر. م. منجيتشاور في القرون ٣-٨ (باللغة الأذربيجانية). باكو، ١٩٦١.
- حيدروف م. المدن والحرف المدنية في أذربيجان في القرون ١٢-١٧. باكو، ١٩٨٢.
- جيوشيف ر. ب. المسيحية في ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٨٤.
- جولوبكينا ت.إ. حول اقتصاد أذربيجان القديمة في القرن ٢-١ قبل الميلاد.
- أرشيف معهد التاريخ لأكاديمية علوم جمهورية أذربيجان. رقم ٣٤٩١.
- جوجيل ف. السجاد. موسكو، ١٩٥٠.
- جولبكينا ت. إ. النسيج الدقيق الجنائزي في منجيتشاور. الأرخيولوجيا السوفيتية، رقم ٣، ١٩٧١.

- قوليف م. السجاد الأذربيجاني في لوحتين للرسمين الأوروبيين في القرن ١٥. تقرير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، الجزء ٣٠، رقم ٧. ١٩٦٩.
- قولي شامباروف س. عرض لورش ومصانع منطقة ما وراء القوقاز. تيفليس، ١٨٩٤.
- جوميل يا. إ. آثار عصر البرونز المبكر في أذربيجان.
- المعلومات المختصرة لمعهد التاريخ والثقافة المادية. موسكو، رقم ٢٠، ١٩٤٨.
- دينكي ب. فنون الشرق. قازان، ١٩٢٣.
- دينكي ب. موضوعات نظامي غنجاوي في فنون أذربيجان والشرق في القرون ١٥-١٧. في الكتاب: نظامي. باكو، أذرنشر، ١٩٤٧.
- زيدجينيديزي يا. إنتاج السجاد والسجاد غير الوبري ذي الوجهين في مدينة شوشا. من مجموعة المواد الخاصة بوصف الأماكن والقبائل في القوقاز. تيفليس، الإصدار ٢، ١٨٩١.
- زومير ف. م. السجاد الحديث في جوبا. إصدار أوب-فا، القسم إ. أذربيجان. باكو، ١٩٢٦.
- زومير ف. م. معالم تطور الفن في أذربيجان.
- "الثقافة الفنية للشرق السوفيتي"، م. ل، ١٩٣١.
- إيسايف م. إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز. تيفليس، ١٩٣٢.
- أخبار جمعية البحث والدراسات الأذربيجانية. باكو، رقم ٥، ١٩٧٧.
- اسماعيلوف ج. س. الدراسات الأرخيولوجية للسكان القدماء في بابا-درويش. باكو، ١٩٧٧.
- اسماعيلوف ج. س. الثقافة الأذربيجانية في العصر البرونزي المبكر. ملخص رسالة الدكتوراه. تيبليسي. ١٩٨٣.

التقويم القوقازي. ١٨٥٦.

قازيف أ. فنون أذربيجان. الجزء ١. باكو، ١٩٤٩.

قازيف س. م. الآثار الأرخيولوجية في منجيتشاور، باعتبارها مصدرا تاريخيا لدراسة تاريخ أذربيجان. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية. رقم ٧ باكو، ١٩٥٠.

قازيف س. م. حول اثنين من الأباريق الجنائزية في كاتاكومب. مجموعة مقالات الثقافة المادية لأذربيجان"الجزء ٣. باكو، ١٩٥٣.

قازيف س. م. حول الحفريات الأرخيولوجية في منجيتشاور.

تقارير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، رقم ١٠، باكو، ١٩٤٦.

كالستينوف د. رعي الرحل. أخبار جمعية البحث والدراسات الأذربيجانية. باكو، رقم ٨، ١٩٢٦.

قارا قاشلي ك. ت. الثقافة المادية لأذربيجان". باكو، ١٩٦٤.

كارولوف ن. شهادات الكتاب العرب حول القوقاز وأرمينيا وأذربيجان. الاصطخرى، المقدوسي، الناسودي. مجموعة المواد الخاصة بوصف الأماكن والقبائل في القوقاز. تيفليس، الإصدار ٢٩، ١٩٠١، والإصدار ٣٨، ١٩٠٨.

كيريموف ك. السلطان محمد ومدرسته. موسكو، ١٩٧٠.

كيريموف ل. السجاد الأذربيجاني، الجزء ١، ليننجراد، ١٩٦١.

كيسينوفونت. كيروبيديا، الجزء ٨، موسكو، ١٩٧٦.

قوشقارلي ك. أو. مدينة الموتى في جبال بيشتاسار. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية "التاريخ والفلسفة والحقوق". رقم ٢-١ باكو، ١٩٩٢.

- لطيشيف ف. أخبار الكتاب القدماء في إسكيفي والقوقاز، الجزء ١، سان بطرسبورج، ١٨٩٠.
- ليفياتوف ف. إ. الفخار في عصر نظامي. مجموعة "نظامي"، رقم ٤، باكو، ١٩٤٧.
- ليستسينا ج. إ.، ريشينكو ل. ف. ثروات علم النباتات في القوقاز والشرق الأدنى. موسكو، ١٩٧٧.
- ليتفينسكي ب. أ. لوازم وأدوات العمل من المقابر القديمة في فرجان الغربية. موسكو، ١٩٧٨.
- محمودفا ف. التاريخ السياسي والتاريخ الجغرافي لألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٨٦.
- مختيف ت. س. أدوات العمل في ألبانيا القوقازية من رسالة الدكتوراه. موسكو، ١٩٩٠.
- مونشاييف ر. م. القوقاز عند فجر عصر البرونز. موسكو، ١٩٧٥.
- مصطفىيف أ. إ. حول أحد أنوال الغزل. تقارير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية رقم ١٠، ١٩٦٩.
- موتشايدزي م. حرفة صناعة السجاد لدى أكراد سورمالين.
- مراكز إيتشمايدزين وألكسندروبول التابعة لمحافظة إيريفان. أبحاث لجنة الحرف اليدوية القوقازية. تيفليس، ١٩٠٣.
- ناريمانوف إ. ج. الحضارة الزراعية القديمة لدى السكان الرعاة في أذربيجان. باكو، ١٩٨٧.
- نعمتوفام. س. الآثار التنكارية في أذربيجان. باكو، ١٩٨١.
- بيتروف ف. أ. السلالات النباتية في إقليم قاراباغ الجبلي. مصادر أكاديمية العلوم السوفيتية. باكو، ١٩٤٠.

بيتروفسكى ب. ب. تطور الرعى فيما وراء القوقاز القديم. علم الحفريات
السوفيتى، رقم ٢٣، ١٩٥٥.

الرحالة حول أذربيجان (تحت إشراف تحريرى خ. أ. شاه مالىفا) الجزء ١،
١٩٦١.

رزايف ن. إ. فنون ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٧٦.

رستموف ج. ن. محطة العصر الحجرى الأوسط فى جوبوستان. مجموعة أعمال
"العصر الحجرى والعصر النحاسى فى جوبوستان". باكو، ١٩٨٤.

سيف الدين م. أ. الأعمال النقدية والتعامل النقدى فى أذربيجان فى القرون ١٢-١٥.

سوبوليف ن. إ. التشكيل الفنى للسجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

تاقيفا ر. س. مواضيع السجاد فى أذربيجان. باكو، ١٩٨٨.

تريفير ك. ف. ملامح من تاريخ وحضارة ألبانيا القوقازية. موسكو، ١٩٥٩.

خليلوف ج. أ. الحضارة المادية لألبانيا القوقازية (القرن الرابع قبل الميلاد) باكو،
١٩٨٥.

خاتيسوف ك. الحرف اليدوية فى منطقة ما وراء القوقاز. المحصلات والأبحاث
للحرف اليدوية فى روسيا، الجزء ٢، تيفليس، ١٨٩٤.

خود العالم. مخطوطة تومان مع مقدمة وإرشادات ف. بارتولد. ل، ١٩٣٠.

شافروف ز. إ. إنتاج السجاد فى آسيا الصغرى. تيفليس، ١٩٠٢.

إفنديف أو. أ. أراضى وحدود الدول الأذربيجانية فى القرون ١٥-١٧. مجموعة
"التاريخ الجغرافى لأذربيجان". باكو، ١٩٨٧.

Erdmann K. Der orientalische knupfteppich. Versucheihuner Darstellung seiner Geschichte. Tubingen. 1955.

Ellis Ch. Gr. Early Caucasian Ruqs. Wachington. 1975.

Formenton Fabio. Das Buch der Orientteppiche. Stuttgart, 1974.

Pope. A. A Survey of Persian Art from Prehistorie times to the Present. London-New-York, vol III. Tokyo. 1939.

Taghiyeva R. S. "Azerbaijani carpet" "Elm". Baku, 1999

Taghiyeva R. S. "Nizami's characters on the carpets" "Ishig". Baku, 1991

السجاد الأذربيجاني: الأنواع والتقنيات

أبيلوف ن. أ. الحياة الاقتصادية للفلاحين الحكوميين في مراكز جيوكتشاي وشيماخي التابعين لمحافظة باكو. الجزء ٦، قسم ٢.

فايدوف ر. م. منجتشاور في القرون ٣-٨ (باللغة الأذربيجانية). باكو، ١٩٦١.

فورونكوف ن. ف. تلوين الغزل الصوفي للسجاد بالألوان الثابتة. مجموعة "إنتاج السجاد" موسكو، ١٩٣٠.

جولوبكينا ت. إ. النسيج الدقيق من الأباريق الجنائزية في منجتشاور. علم الحفريات السوفيتي رقم ٣، ١٩٧١.

قوليف ج. الطريقة الشعبية لتلوين الغزل الصوفي في أذربيجان في القرن ١٩- أوائل القرن ٢٠. مجموعة الإثنوجرافيا الأذربيجانية، الجزء ١، باكو، ١٩٦٤.

دوليفو دوبرافولسكايا أ. ج. و موروزوفا ف. إ. إعداد الصوف لإنتاج السجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

قاراقاشلي ك. ت. الحضارة المادية لأذربيجان، باكو، ١٩٦٤.

موشكوفاف. سجاد شعوب آسيا الوسطى فى نهاية القرن ١٩ - أوائل القرن ٢٠،
طشقند، ١٩٧٠.

مصطفاف أ. إ. الحضارة المادية لشيروان. باكو، ١٩٧٧.

استعراض الأملاك الروسية فيما وراء القوقاز. القسم ٤، سان بطرسبورج، ١٨٣٦.

رودينكو س. إ. الثروات والإسكيف فى ألتاي الجبلية. موسكو، ل، ١٩٥٢.

سوبوليف ن. إ. التشكيل الفنى للسجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

شافروف ز. إ. إنتاج السجاد فى آسيا الصغرى. تيفليس، ١٩٠٢.

ياجودينسكى ب. ن. علاقة المجتمع بالمراعى الصيفية والشتوية. الحياة الاقتصادية
للفلاحين الحكوميين فى مراكز جيوكتشاي وشيماخى التابعين لمحافظة باكو. تيفليس،
الجزء ١، ١٨٩٣.

"Kitabi Dədə Qurqud". Bakı, 1978.

Nizami Gəncəvi. "İsgəndərnəmə". Bakı, 1983.

Nizami Gəncəvi. "Xosrov və Şirin". Bakı, 1981.

Nizami Gəncəvi. "Yeddi gözəl". Bakı, 1988.

Xəqani. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1987.

كيريموف، ل. السجاد الأذربيجانى. ٢ و ٣ باكو، ١٩٨٣.

السجاد الأذربيجانى: الأصل والرمز

عليف إ. ج. تاريخ ميدى، ١٩٦٠.

عليف ف. ج. مواد جديدة حول ثقافة الفخار المنقوش فى أذربيجان. علم
الحفريات السوفيتى، رقم ١، موسكو، ١٩٦٧.

- أمبروز ن. ك. رمز العبادة في العهد الزراعي المبكر ("المعين ذو الخطاطيف")
علم الحفريات السوفيتي، رقم ٣، ١٩٦٥.
- أرسطوفان. الكوميديا. الجزء ٢، موسكو، ١٩٨٣.
- بونيأتوف ز. م. الحدود العرقية لأذربيجان في عهد سلطة الإيلديجيزين. مجموعة
"التاريخ الجغرافي لأذربيجان". باكو، ١٩٨٧.
- فاين باوم ك. م. الحدائق والأشجار المقدسة لدى شعوب القوقاز. "مقدمة قوقازية"
الملاحم الشعبية القوقازية. تيفليس ١٩٠١.
- جوجادزة م. التقسيم المرحلي ونشوء حضارة قورجان. تريبليت-تيليسي،
١٩٧٢.
- حسنوفا م. أ. الفخار في شرق القوقاز في العصر البرونزي المتأخر وعصر
الحديد المبكر (القرون ١٤-٩ قبل الميلاد). باكو، ١٩٨٣.
- جوشيف ر. ب. وخليوف م. ج. التماثيل الحجرية في ألبانيا في القرون الوسطى
المبكرة. سلسلة "آثار الحضارة المادية في أذربيجان". باكو، ١٩٨٦.
- جوميل يا. إ. مقتطفات من الحفريات. باكو، ١٩٤٠.
- جبول أ. الروابط المتبادلة بين فن السجاد الأذربيجاني وآسيا الوسطى. مختصر
رسالة الدكتوراه في تاريخ الفن. باكو، ١٩٩٣.
- دياكونوف إ. م. حول التقسيم المرحلي للثقافات القديمة للشرق. شعوب آسيا
وأفريقيا. رقم ٣، ١٩٦٣.
- جعفر زاده إ. م. جوبوستان. باكو، ١٩٧٣.

- إيفانوفسكى أ. أ. بالقوقازية. المقبرة القديمة فى كيداب. م أ ك. الإصدار ٦،
الجدول رقم ١٤. ١٩١١.
- فن السجاد الشرقى. مواد المنتدى الدولى حول فن السجاد الشرقى. باكو، ١٩٨٧.
- كيسامانلى ج. ب. الدفن بالزناىر البرونزى من خاتشبولاج. الحفريات السوفيتية.
رقم ٣، ١٩٦٦.
- كيريموف ل. تاقيفا ر. "واج- واجى". تقارير أكاديمية العلوم الأذربيجانية
السوفيتية، الجزء ٣٦. ١٩٨٠.
- ريباكوف ب. أ. نشأة الكون والميثولوجيا لدى زراعى العصر الحجرى المتأخر.
الحفريات السوفيتية، رقم ١، ١٩٦٥.
- ناريمانوف إ. ج. حضارة الشعب الرعوى الزراعى فى أذربيجانى. باكو، ١٩٨٧.
- رودينكو س. إ. أقدم النسيج والسجاد الفنى فى العالم، من التلال الثلجية لألتاى
الجبلىة. موسكو، ١٩٦٨.
- ريباكوف ب. أ. نشأة الكون والميثولوجيا لدى زراعى العصر الحجرى المتأخر.
الحفريات السوفيتية، رقم ٢، ١٩٦٥.
- صاىىخ زاده ش. التلونات القديمة لأذربيجان. باكو، ١٩٧١.
- تاقيف ن. فن السجاد الأذربيجانى فى علم الجمال الأمريكى. باكو، ٢٠٠٣.
- فيكلىيرزام أ. أ. السجاد القديم فى آسيا الوسطى. "السنوات القديمة"، ١٩١٤، سان
بطرسبورج، أكتوبر - ديسمبر، ١٩١٥، يونيو.
- خلىوف ج. أ. الزناىر البرونزية التى عثر عليها فى أذربيجان. مجموعة
"الحضارة المادية لأذربيجان"، الجزء ٤، باكو، ١٩٦٢.
- شاه بيرديف ج. بعض أوجه التشابه الزخرفية بين السجاد الأذربيجانى والتركمانى

Əfəndi R., Əfəndi T. Azərbaycan bəzək sənəti. Bakı, 2002.

Toğan. Z. V. Topkapi Sarayında dört conk-Islam Tetkikleri Enstitutu dergisi, N1 1954.

Rau W. Lotus -blumen. Asiatica. Festschrift Friedrich Weller Leipzig. 1954.

Martin F.R. "The miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from The 8th to the 18th century. London. Holland Press. 1968.

Pope A.U. The Myth of the Armenian Dragon Carpets. Jahrbuch der Asiatischen. Kunst, 1925.

السجاد الأذربيجاني: الأنواع المحلية

عبد اللایف ن. فن السجاد الأذربيجاني. باکو، ۱۹۷۱.

علیف أ. السجاد الوبری الأذربيجاني فی القرن ۱۹- أوائل القرن ۲۰. باکو،

۱۹۸۷.

علیف ك. السجاد غیر الوبری الأذربيجاني. باکو، ۱۹۸۸.

بايراموف ت. ب. تصنيف الفنون وحوار الحضارات فی سياق قضايا التقاليد. الم.

باکو، ۲۰۰۷.

ايسايف م. إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز. تيفليس، ۱۹۳۲.

ميللر أ. منتجات السجاد الشرقية. لينينجراد. ۱۹۲۴.

موجرى د. م. فن صناعة السجاد فی إيران الأذربيجانية (القرن ۱۹-۲۰) ملخص

رسالة الدكتوراه. تبيليسى، ۱۹۶۵.

بيرالوف أ. نبذة موجزة حول الحرف اليدوية فی القوقاز. سان بطرسبورج، ۱۹۱۳.

ايفيندى ر. الفنون الزخرفية التطبيقية فی أذربيجان. باکو، ۱۹۷۶.

Тагиева Н.Н. «Ковровое искусство Азербайджана в американском искусствоведении», Баку – «Элм»-2003

المؤلفان فى سطور

كرىم كرىموف

- كرىم على أوغلو كرىموف، ولد عام ١٩٢١، وتوفى عام ١٩٩٥.
- أحد مؤسسى المدرسة القومية الفنية فى أذربيجان والعضو المراسل لها.
- اشترك فى الحرب العالمية الثانية ضد الفاشية.
- أنهى دراسته فى عام ١٩٥١ فى كلية الدراسات الفنية فى جامعة أذربيجان الحكومية، ثم حصل على درجة الدكتوراه فى معهد الفنون والمعمار، وحصل على الدكتوراه فى العلوم الفلسفية عام ١٩٧١.
- عمل أستاذا فى معهد الفنون والمعمار منذ عام ١٩٥١ حتى نهاية حياته.
- حصل على لقب البروفيسور فى عام ١٩٧٥، وتم اختياره عضوا مراسلا لأكاديمية العلوم فى أذربيجان فى عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٠.
- وضع العديد من المؤلفات فى تاريخ الفن فى القرون الوسطى وفن المنمنمات، مثل "السلطان محمد ومدرسته الفنية"، و"اللوحات الجدارية" و"الفن الأذربيجانى"، كما وضع عددا من الدراسات حول المدارس الفنية فى تبريز والقزوین، وغيرها من المؤلفات الأخرى.

تافييفا روبا سيف الدين

ولدت في ١ يناير عام ١٩٤٥ في مدينة باكو. وفي عام ١٩٦٦ أنهت دراستها بجامعة أذربيجان الحكومية، وفي عام ١٩٦٨ حصلت على دورات في اللغة الإنجليزية لمدة عامين من معهد أخوندوف التدريسي للغات.

عملت من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٨٢ عضواً في الهيئة العلمية، وسكرتيراً علمياً في متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني والفنون الشعبية التطبيقية، وتعمل مديراً للمتحف منذ عام ١٩٨٢ وحتى الوقت الراهن.

في عام ١٩٨٢ دافعت للحصول على درجة الدكتوراه العلمية في تاريخ الفن، وذلك عن موضوع "محاوِر السجاد الأذربيجاني ذي الموضوعات في نهاية القرن ١٩ - أوائل القرن ٢٠"، وفي عام ٢٠٠٣ حصلت على درجة الدكتوراه العلمية في تاريخ الفن عن موضوع "تاريخ تطوِر السجاد الأذربيجاني". وفي عام ٢٠٠٧ حازت على لقب البرفيسور في تخصص الفنون التعبيرية والزخرفية التطبيقية.

والمؤلفة عضو في اتحاد الرسامين الآذربيجانيين (منذ عام ١٩٨٨)، ورئيسة للجنة الخبراء التابعة لوزارة الثقافة في جمهورية أذربيجان (عام ١٩٩٢)، وخبيرة للجنة العليا لإصدار الشهادات الخاصة بالدفاع عن رسائل الدكتوراه التابعة لرئيس جمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٠)، وعضو باللجنة الحكومية لتطبيق معاهدة لاهاي "حول حماية التراث الثقافي أثناء الصدمات العسكرية" (عام ٢٠٠٠)، كما تعمل أستاذة في جامعة أذربيجان الحكومية للثقافة والفنون (منذ عام ٢٠٠٤)، وكذلك في إعداد وتطوير كفاءة العاملين في المؤسسات الثقافية بالجمهورية (منذ عام ٢٠٠٦)، ومشرفة على رسائل الدكتوراه، والمناقشة لرسائل الدكتوراه، ومستشارة علمية ومحررة في إعداد عدد من الدراسات البحثية (منذ عام ٢٠٠٤). والمؤلفة كذلك عضو في عدد

من الهيئات الدولية المرموقة- عضو فخري في متحف واشنطن للنسيج (عام ٢٠٠١)، وعضو في الشبكة الأوروبية للنسيج (عام ٢٠٠٣)، وعضو في اللجنة الأكاديمية للاتحاد الدولي للسجاد الشرقي (عام ٢٠٠٨)، وعضو في الصندوق الفني الدولي (عام ٢٠١٠).

حازت على وسام الصداقة لروسيا الفيدرالية (عام ١٩٩٩)، والشهادة الفخرية لوزارة الثقافة والاتصالات لروسيا الفيدرالية (عام ٢٠٠٦)، والميدالية الصادرة على شرف مرور خمسين عاما على الحركة الصناعية للملكية المشتركة من روسيا الفيدرالية (عام ٢٠٠٦)، والميدالية الدولية "سيمورج" من الهيئة الثقافية الأذربيجانية "سيمورج" (عام ٢٠١٠)، والشهادات الفخرية من وزارة الثقافة في جمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٥)، (عام ٢٠٠٨)، وعلى اللقب الشرفي "الجدارة في الحقل الثقافي" لجمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٦)، وكذلك على وسام "خوماي" من الجمعية الثقافية الدولية "باكينيتس" (عام ٢٠٠٠)، وعلى الدبلوم الدولي "النساء الشهيرات في القرن ٢١" من المركز العلمي الدولي "فيكتور" (عام ٢٠٠٣).

وللمؤلفة العديد من الأبحاث العلمية وأكثر من ٧٠ دراسة علمية مخصصة لحرفة صناعة السجاد، وكذلك وضعت العديد من النظريات والمشاريع والسيناريوهات الخاصة بالأفلام الفنية العلمية، والمراجع الدراسية والمقالات.

شاركت بمحاضرات في المنتدى الدولي "حرفة السجاد الشرقي" (أعوام ١٩٨٣، ١٩٨٨، ٢٠٠٣، ٢٠٠٧)، وفي المنتدى الدولي المكرس لطريق الحرير العظيم (عام ٢٠٠٣)، والمؤتمر التطبيقي العلمي حول موضوع "التراث الثقافي في السجاد" (عام ٢٠٠٢)، وغيره من المحافل الدولية والمحلية.

المترجم فى سطور

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى

— مواليد عام ١٩٥٧.

— تخرج فى كلية الآداب جامعة عين شمس.

— درس تاريخ الفن بجامعة موسكو فى الاتحاد السوفيتى.

عضو اتحاد الكتاب المصرى.

عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة سيناريو).

اختير مراقبا دوليا على الانتخابات البرلمانية فى أوزبكستان لعام ٢٠٠٩.

— ترجم من اللغة الروسية إلى العربية بعض الأعمال المهمة مثل:

محاكمة البريسترويكا، وأساطير شعبية من أوزبكستان (الجزء الأول والثانى)، والحكايات الشعبية الروسية، الخرافة والحكايات الشعبية فى أفريقيا (الجزء الأول والثانى)، دراسات فلسفية وتاريخية فى فن المقام، والحكايات الشعبية لشعوب آسيا، و"حيدر علييف" عن سلسلة سير العظماء، و"المصير الأسود للحديقة السوداء" وقيام الدولة الأرمينية فى القوقاز، وغيرها من الدراسات التاريخية.

— كتب العديد من المسلسلات الدرامية والأعمال التليفزيونية للأطفال،

والتي نالت الكثير من الجوائز.

التصحيح اللغوى: وجيه فاروق

الإشراف الفنى: حسن كامل